Джонъ Рескинъ

СОВРЕМЕННЫЕ ХУДОЖНИКИ

I

ОБЩІЕ ПРИНЦИПЫ И ПРАВДА ВЪ ИСКУССТВѢ

ПЕРЕВОДЪ СО ВТОРОГО АНГЛІЙСКАГО ИЗДАНІЯ

П. С. Когана

МОСКВА
Товарищество типографіи А. И. Мамонтова
Леонтьевскій пер., № 5
1901



ПРЕДИСЛОВІЕ

КЪ ПЕРВОМУ ИЗДАНІЮ

1. Толчкомъ къ возникновенію труда, который я предлагаю въ настоящее время на судъ публики, послужила поверхностная и ложная критика, которую мы ежедневно встрѣчаемъ въ періодическихъ изданіяхъ по отношенію къ произведеніяхъ великихъ современныхъ художниковъ; этихъ художниковъ, главнымъ образомъ, и касается моя работа. Сначала я имѣлъ въ виду написать небольшую брошюру, чтобы высказать осужденіе этимъ критикамъ за ихъ поведеніе и манеру, а также указать на опасность, которая грозитъ намъ, благодаря тенденціи этихъ руководителей общественнаго вкуса. Но по мѣрѣ того, какъ пунктъ за пунктомъ выяснялись доводы, я почувствовалъ, что принужденъ измѣнить свое первоначальное намѣреніе. Изъ того что сначала было только письмомъ къ издателю Обозрѣнія, получилось нѣчто въ родѣ трактата; я былъ обязанъ придать ему больше связности и полноты, отстаивая въ немъ такія мнѣнія, которыя ординарному знатоку покажутся еретическими. Не знаю, не слѣдуетъ ли мнѣ назвать свой трудъ „Опытомъ пейзажной живописи" и извиниться за обиліе ссылокъ на творенія спеціально одного художника, или, называя свой трудъ критикой отдѣльныхъ произведеній, извиниться за пространное разсмотрѣніе общихъ принциповъ. Но какъ бы ни смотрѣли на мою работу, мотивы, которые побудили меня взяться за нее, не должны быть истолкованы ложно. Ни забота о славѣ какого-нибудь художника, ни личныя какія-нибудь чувства не имѣли ни малѣйшаго значенія для меня, не оказали на меня никакого вліянія. Репутація великихъ художниковъ, на произведенія которыхъ я, главнымъ образомъ, ссылался, зиждется на слишкомъ законныхъ основаніяхъ въ глазахъ тѣхъ, чье поклоненіе до-

стойно уваженія, поэтому ее не могутъ поколебать саркастическія насмѣшки невѣждъ, претенціозныя и аффектированныя. Но когда вкусъ *публики* съ каждымъ днемъ падаетъ все ниже и ниже, когда печать употребляетъ все могущество, которымъ она располагаетъ, на то, чтобы направить національное сознаніе на все театральное, аффектированное и фальшивое въ искусствѣ, когда она расточаетъ свое сквернословіе на самыя возвышенныя истины, на идеальнѣйшій пейзажъ, какой только видѣли нашъ и другіе вѣка,—въ это время для каждаго, кто чувствуетъ и понимаетъ истинно великое въ искусствѣ, кто желаетъ прогресса его въ Англіи, священнѣйшій долгъ заключается въ томъ, чтобы смѣло итти впередъ; мы должны пренебречь тѣми частными интересами, которымъ можетъ повредить познаніе хорошаго и вѣрнаго, должны всюду, гдѣ только возможно, открывать и выяснять сущность и важное значеніе Прекраснаго и Истиннаго.

2. То, что можетъ показаться возмутительнымъ или пристрастнымъ при выполненіи моей задачи, зависитъ не отъ характера моей работы, но отъ ея неполноты. Я не брался за систематическую критику всѣхъ современныхъ художниковъ. Я иллюстрировалъ каждое спеціальное качество, каждую истину искусства тѣми твореніями, въ которыхъ они проявились въ наиболѣе высокой степени. Я довольствовался сознаніемъ того, что если люди въ одномъ случаѣ правильно поймутъ эти качества и истины и научатся находить въ нихъ прелесть, они сумѣютъ также открыть и оцѣнить ихъ всюду, гдѣ бы эти свойства ни встрѣтились. Я всегда былъ увѣренъ въ существованіи превосходства одного художника надъ другимъ; такой взглядъ, по моему мнѣнію, основанъ на истинѣ и необходимъ для пониманія истины. Однако, я всегда остерегался унижать установившійся рангъ извѣстнаго художника, и подвергалъ разсмотрѣнію только его относительный рангъ. Мое единственное желаніе и цѣль заключались не въ томъ, чтобы уменьшить поклоненіе предъ нынѣшними любимцами, а въ томъ, чтобы возвысить поклоненіе предъ тѣми, кто находится въ настоящее время въ пренебреженіи. Я знаю, что возрастающее пониманіе и сознаніе истины и красоты, хотя оно можетъ столкнуться съ нашею оцѣнкой сравнительнаго достоинства художниковъ, неизмѣнно увеличиваетъ наше поклоненіе предъ всѣми истинно великими художниками. И тотъ, кто ставитъ Стэнфильда и Колькотта выше Тернера, будетъ поклоняться Стэнфильду и Колькотту еще болѣе, чѣмъ теперь, если онъ научится ставить Тернера выше ихъ.

3. Только въ трехъ случаяхъ я отрицательно отнесся къ произведеніямъ современныхъ художниковъ. Но въ этихъ трехъ случаяхъ репутація художниковъ утвердилась слишкомъ прочно и въ слишкомъ широкихъ сферахъ, чтобы пострадать благодаря сужденію отдѣльнаго человѣка, и при томъ они даютъ право на это заслуженное имъ порицаніе тѣмъ, что осквернили высшія свои способности.

О старыхъ мастерахъ я говорилъ гораздо свободнѣе. Но не слѣдуетъ забывать, что настоящая книга — только часть моего труда. Въ этой спеціальной части, говоря о спеціальныхъ качествахъ, я могъ дѣлать нѣсколько низкую оцѣнку. Но изъ этого не слѣдуетъ заключать, будто я не сознаю другихъ достоинствъ, пониманіе которыхъ можетъ обнаружиться только въ слѣдующихъ частяхъ моего труда. Пусть не приписываютъ мнѣ другихъ намѣреній и мыслей, кромѣ тѣхъ, которыя заключаются въ моихъ словахъ, пусть не дѣлаютъ меня отвѣтственнымъ за выводы въ тѣхъ случаяхъ, когда я устанавливалъ только фактъ. Я сказалъ, напр., что старые мастера не передавали правды природы. Если читатель пожелаетъ сдѣлать изъ этого выводъ, что они вообще не были мастерами, это будетъ выводъ его, а не мой.

4. Всѣ положенія, заключающіяся въ этомъ трудѣ, я старался построить исключительно на такихъ аргументахъ, которые должны держаться твердо или рушиться вслѣдствіе своей собственной силы; они должны заключать въ себѣ указанія на авторитеты и личности не больше, чѣмъ доказательства Эвклида. Впрочемъ, публикѣ слѣдуетъ знать, что авторъ не только теоретикъ; онъ съ ранней юности усердно занимался искусствомъ и на практикѣ.

Всѣ общія утвержденія о старыхъ школахъ пейзажной живописи основаны на тщательномъ ознакомленіи со всѣми значительными произведеніями искусства отъ Антверпена до Неаполя. Но, когда желательно тщательное и непосредственное сравненіе съ произведеніями, имѣющимися въ нашей академіи, было бы безполезно ссылаться на детали римскихъ и мюнхенскихъ картинъ; и было бы невозможно, говоря о картинахъ частныхъ галлерей, одновременно остаться справедливымъ по отношенію къ ихъ владѣльцамъ и сохранить свободу по отношенію къ публикѣ. Поэтому для иллюстраціи тѣхъ выводовъ, которые я дѣлалъ, насколько это было въ моихъ силахъ, я ссылался на произведенія Національной и Дѣлльвичской галлерей.

5. Въ заключеніе я долженъ извиниться за несовершенство произведенія, которое я хотѣлъ бы довести до конца только послѣ мно-

голѣтнихъ размышленій и неоднократнаго пересмотра. Благодаря тому, что я сознаю необходимость такого пересмотра, я рѣшился предложить только часть своего труда. Но эта часть сама по себѣ есть законченное произведеніе и направлена спеціально противъ вопіющаго зла, которое требуетъ немедленнаго лѣкарства. Удастся ли мнѣ вполнѣ осуществить свое намѣреніе, будетъ отчасти зависѣть отъ того, какъ встрѣтятъ настоящую книгу. Если ее припишутъ отвратительнымъ побужденіямъ, желанію содѣйствовать успѣху частныхъ интересовъ, то мало хорошаго можно ждать отъ дальнѣйшихъ усилій. Если же, напротивъ, будутъ поняты истинный смыслъ и цѣль этой книги, тогда я не побоюсь никакихъ трудовъ для выполненія той задачи, которая можетъ, хотя бы и въ слабой степени, помочь дѣлу истиннаго искусства въ Англіи; осуществленіе этого намѣренія поселитъ уваженіе къ тѣмъ великимъ современнымъ мастерамъ, которыхъ мы презираемъ и поносимъ для того, чтобы нашептывать наши льстивыя рѣчи въ уши Смерти и славить нашими кликами тѣхъ, кто не требуетъ нашей хвалы и пренебрегаетъ нашею благодарностью.

АВТОРЪ.

ПРЕДИСЛОВІЕ

КО ВТОРОМУ ИЗДАНІЮ

1. Всѣ самые выдающіеся писатели признали слѣдующую истину въ военной и морской тактикѣ. Аттака, которая производится постепенно отдѣльными дивизіями, требуетъ существеннаго превосходства силъ со стороны аттакующаго и такого сознанія своего превосходства, которое дало бы мужество первымъ колоннамъ или передовому кораблю устоять въ теченіе извѣстнаго періода времени противъ подавляющаго численностью непріятеля. Но, за-то эта аттака, если только стойко поддержать ее, гарантируетъ полное уничтоженіе противника. Я убѣжденъ въ истинности, а вслѣдствіе этого въ конечномъ торжествѣ и побѣдѣ тѣхъ принциповъ, которые взялъ подъ защиту; равнымъ образомъ я вѣрю, что важность дѣла должна придать силу ударамъ каждаго, даже самаго слабаго изъ его защитниковъ. Поэтому я поддался нѣсколько поспѣшному, пылкому желанію ринуться съ какимъ бы то ни было рискомъ въ самую свалку, и началъ битву только съ частью и при томъ съ самою слабой, наименѣе значительной частью тѣхъ силъ, которыя находятся въ моемъ распоряженіи. И смѣло предложивъ публикѣ настоящій томъ, я вижу теперь, что его положеніе сходно съ положеніемъ короля при Трафальгарѣ, когда онъ одинъ, безъ поддержки, встрѣтилъ огонь половины непріятельскаго флота. Непредвидѣнныя обстоятельства мѣшали до сихъ поръ, и еще нѣкоторое время не дозволятъ, принять участіе въ дѣлѣ моимъ болѣе тяжелымъ линейнымъ кораблямъ. Въ первые моменты борьбы я съ нѣкоторымъ безпокойствомъ слѣдилъ за одинокимъ судномъ. Теперь я больше не ощущаю этой тревоги: знамя истины ярко развѣвается надъ дымящимся полемъ сраженія, и мои противники, устремившіе все вниманіе на разрушеніе

моего передового корабля, потеряли свою позицію и беззащитные, смятенные, открыли свой фронтъ аттакѣ слѣдующихъ колоннъ.

2. Впрочемъ, хотя у меня нѣтъ основаній раскаиваться въ своемъ поспѣшномъ наступленіи, по скольку дѣло касается окончательнаго исхода битвы, тѣмъ не менѣе я долженъ признать, что эта поспѣшность вызвала много недоразумѣній и нѣсколько уменьшила вліяніе настоящаго труда. Правда, онъ встрѣтилъ такой пріемъ, о которомъ я мечталъ только въ моменты самаго разгара пылкой вѣры; правда, я съ удовольствіемъ узналъ, что въ нѣкоторыхъ случаяхъ истинность провозглашенныхъ мною принциповъ, благодаря силѣ убѣжденія, стала очевидной; даже въ тѣхъ случаяхъ, гдѣ моя книга не оказала другого вліянія, она возбудила интересъ, навела на вопросы, дала толчекъ къ правильному и свободному сопоставленію искусства и природы. Несмотря на все это, вліяніе настоящаго труда было бы еще сильнѣе, если бы, какъ это, повидимому, случилось съ многими читателями, не возникло предположеніе, что эта книга—законченный трактатъ, заключающій въ себѣ систематическое изложеніе всѣхъ моихъ взглядовъ на современное искусство. Меня поражаетъ, что при такой точкѣ зрѣнія книга могла возбудить хоть малѣйшее вниманіе. Въ самомъ дѣлѣ, развѣ можно отнестись съ уваженіемъ къ писателю, который имѣетъ претензію критиковать и классифицировать произведенія великихъ пейзажистовъ и при этомъ не развиваетъ ни одного изъ принциповъ прекраснаго или возвышеннаго, даже не дѣлаетъ намека на нихъ? Это — не цѣлый трактатъ, это — не болѣе, какъ введеніе къ массѣ доказательствъ и иллюстрацій, которыя я представлю впослѣдствіи. Здѣсь говорится только о первой ступени искусства, устанавливаются только элементарныя правила критики, разсматриваются только тѣ достоинства, которыя достигаются точностью глаза и вѣрностью руки; разсмотрѣніе всякаго отдѣльнаго качества той или другой картины, всего хорошаго, что внушается чувствомъ, всего великаго, что руководится мышленіемъ, я отложилъ до будущаго времени. Цѣль и назначеніе этой книги менѣе всего должны были подвергнуться ложному толкованію: я не только въ самомъ началѣ тщательно опредѣлилъ свой предметъ, но на протяженіи всей книги не разъ ссылаюсь на тѣ сочиненія, которыя должны послѣдовать за нею; въ нихъ я постараюсь указать значеніе и цѣнность тѣхъ явленій внѣшней природы, которыя до сихъ поръ я принужденъ былъ описывать, не останавливаясь на ихъ красотѣ и выводахъ, вытекающихъ изъ нихъ.

3. Быть можетъ, читатели простятъ мнѣ, если я, желая устранить на будущее время всякія недоразумѣнія, займу ихъ время

подробнымъ изложеніемъ тѣхъ чувствъ, съ которыми я предпринялъ эту работу, остановлюсь на ея общемъ планѣ, а также на тѣхъ заключеніяхъ и положеніяхъ, которыя, я надѣюсь въ результатѣ вывести и доказать.

Едва ли въ чемъ-нибудь проявляется столько глупости, невѣжества и наглости, какъ въ стремленіи уменьшить славу тѣхъ, кого возвело на тронъ единодушное признаніе цѣлаго ряда поколѣній. Истинно великіе люди послѣдующихъ эпохъ, почти безъ исключенія, воспитали въ другихъ то благоговѣніе къ геніямъ прошлаго, которое они ощущали въ себѣ самихъ. Въ своемъ полномъ смиреніи они довольствовались тѣмъ, что занимали мѣсто у ногъ людей, чья слава была озарена сѣдыми вѣками и думали о томъ времени, когда надъ ихъ собственными главами скопится свѣтъ дней, удалившихся въ вѣчность, и явится сіяніе, которое становится все болѣе лучезарнымъ, по мѣрѣ того какъ оно отдаляется. Застрѣльщиками нападенія обыкновенно бываютъ завистливые и бездарные; они рады, если, подобно земной грязи, имъ удается обратить на себя вниманіе хотя бы своею зловредностью, или, подобно насѣкомымъ, стать замѣтными благодаря своей ядовитости. При *безплодныхъ* усиліяхъ унизить покойныхъ зависть скверныхъ людей и наглость невѣждъ иногда раскрываются во всей своей наготѣ. Но хорошо было бы обсудить, не удается ли этимъ людямъ болѣе *успѣшно* унижать живыхъ и избѣгать при этомъ обличенія, не остается ли безъ отплаты такое же зло, безъ обнаруженія такое же ничтожество при несправедливомъ униженіи живыхъ и несправедливомъ возвышеніи умершихъ силъ, какъ это бываетъ тогда, когда хулители вступаютъ на менѣе безопасный путь, когда этихъ критиковъ можно поставить рядомъ съ Нерономъ и Калигулой, съ Зоиломъ и Перро *). Слѣдуетъ помнить, что истинный характеръ злословія обнаруживается только тогда, когда оно не имѣетъ успѣха и остается безнаказаннымъ именно тогда, когда наноситъ величайшій вредъ. Нельзя не признать одинаково возможной опасность того, что появленіе новыхъ звѣздъ можетъ быть скрыто невидимыми туманами, какъ и того, что горящія въ небесахъ звѣзды могутъ быть затемнены видимыми облаками.

*) Шарль Перро (Perrault, 1628 — 1703 г.), извѣстный французскій писатель, противникъ ложно-классическаго направленія въ литературѣ, очень низко цѣнившій величайшихъ писателей античнаго міра, велъ продолжительную и страстную полемику съ Буало, Расиномъ и другими сторонниками классицизма.

Перевод.

4. Боюсь, что въ сердцахъ большинства людей столько злости, что они обнаруживаютъ главнымъ образомъ скаредность въ тѣхъ похвалахъ, которыя могутъ принести величайшее удовольствіе, и весьма щедры на похвалы, когда онѣ не могутъ болѣе доставить радости. Люди не жалѣютъ бѣлилъ для гробницъ; какой бы славой не окружали ихъ, безчувственный трупъ не можетъ стать предметомъ зависти. Но они жадно прячутъ ту славу, которая можетъ содѣйствовать счастью или помочь благосостоянію. Они рады прослыть благородными и смиренными, вознося съ этой цѣлью тѣхъ, кого не достигнетъ хвала, и избавляясь отъ болѣе тягостной необходимости—принести дань поклоненія живому сопернику. Они охотно отстаиваютъ превосходство, живущее только въ воображеніи. Это даетъ имъ возможность утверждать, что современныя творенія ниже прошедшихъ и отвлечь вниманіе отъ той нежелательной для нихъ истины, что эти выше другихъ современныхъ произведеній. Это же чувство зависти скрывается въ нашемъ отношеніи къ отрицательной критикѣ. Люди обыкновенно находятъ больше удовольствія въ критикѣ, которая наноситъ вредъ, чѣмъ къ той, которая безвредна, и проявляютъ больше терпимости къ строгости, разбивающей сердца и счастье, чѣмъ къ той, которая безсильно падаетъ на могилы.

5. Хорошо выразился въ этомъ смыслѣ добрый и глубоко мыслящій Ричардъ Гукеръ. „Лучшимъ и умнѣйшимъ людямъ при жизни міръ всегда оказывалъ суровое противодѣйствіе. Тщательно выискивая ихъ недостатки и пороки при жизни, онъ впослѣдствіи столь же горячо преклонялся предъ ихъ достоинствами. И часто поэтому качества, заслуживающія поклоненія, — не встрѣтили бы даже благосклоннаго къ себѣ отношенія, если бы обладатели этихъ качествъ не заявляли себя скромно учениками и послѣдователями великихъ предшественниковъ. Въ самомъ дѣлѣ, люди не захотятъ и слушать, будто мы умнѣе нашихъ предковъ" (кн. V, гл. VII. 3). Поэтому тотъ, кто пожелалъ бы защищать достоинство современниковъ предъ достоинствомъ предковъ, возбудилъ бы противъ себя всѣ классы: людей благородныхъ—потому что они не нашли бы въ установившихся репутаціяхъ того, что заслуживаетъ порицанія, завистливыхъ — потому что имъ противенъ звукъ похвалъ по адресу живыхъ людей; мудрыхъ — потому что они предпочитаютъ мнѣніе столѣтій тому, которое создано днями; безразсудныхъ — потому что они не способны составить собственное мнѣніе. Столь единодушный отпоръ отобьетъ у всякаго охоту рисковать; тѣ немногіе, которые стараются итти противъ теченія, имѣя въ виду свои собственныя произведенія, заслуживаютъ презрѣніе, которое бываетъ ихъ единственной наградой. И не слѣдуетъ жалѣть о такомъ взглядѣ общества. Онъ оказываетъ благотворное вліяніе на успѣхъ и сохраненіе всего, касающагося техники, всего, что можно сообщать другимъ. Уваженіе къ предкамъ есть спасеніе искусства, хотя оно иногда ослѣпляетъ насъ относительно своихъ цѣлей. Оно увеличиваетъ силы художника, хотя уменьшаетъ его свободу. И если оно по временамъ мѣшаетъ нашей изобрѣтательности, то гораздо чаще оно является предохранителемъ противъ излишней смѣлости. Вся система и дисциплина искусства, коллективные результаты вѣкового опыта, еслибы не установленный авторитетъ предковъ, могли бы быть сметены вихремъ моды или погибнуть въ ослѣпительномъ блескѣ новинокъ. Знанія, которыя съ трудомъ накоплялись вѣками, принципы, до которыхъ мощные мыслители доходили только къ концу жизни, могутъ быть ниспровергнуты мятежнымъ безуміемъ и забыты въ моментъ наглой дерзости.

6. Убѣжденіе въ превосходствѣ предшествующихъ твореній по своей распространенности не только полезно, но и справедливо. Большинство этихъ твореній бываютъ и должны быть неизмѣримо выше, чѣмъ произведенія даннаго времени. Въ самомъ дѣлѣ все, что есть лучшаго въ творчествѣ четырехъ тысячелѣтій, въ своемъ цѣломъ, конечно стоитъ внѣ всякой конкуренціи по сравненію съ созданіями каждаго даннаго поколѣнія. Но тѣмъ не менѣе необходимо помнить слѣдующе: Невѣроятно, чтобы нѣкоторыя, и невозможно, чтобы всѣ предшествующія произведенія, хотя бы даже величайшія изъ нихъ, достигли безусловнаго совершенства. Намъ всегда останется кое-что для продолженія и усовершенствованія. Каждое поколѣніе имѣетъ столько же шансовъ произвести сильный первоклассный умъ, какъ и предшествующія. И если подобный умъ явится, то существуетъ вѣроятность, что съ помощью опыта и образца онъ на спеціально избранномъ пути создастъ творенія выше прежнихъ.

7. Вслѣдствіе этого мы должны быть осторожны и не терять изъ виду дѣйствительной пользы того, что оставлено намъ прошедшими временами, и не считать за образецъ совершенства то, что въ нѣкоторыхъ случаяхъ только направляетъ къ нему. Картина, цѣль которой — истолкованіе природы, не имѣетъ цѣны; но картину, которой имѣется въ виду замѣнить природу, лучше сжечь. Молодой художникъ долженъ съ ужасомъ отвернуться отъ иконоборца, который пожелалъ бы отнять у него всякую путеводную нить и свѣтъ, завѣщанные предками, и оставилъ бы его умышленно въ ребяческомъ состояніи. Но равнымъ образомъ мо-

лодой человѣкъ долженъ знать, что предательски поступитъ съ нимъ и тотъ, кто передастъ ему свое знаніе, всѣ силы прошедшихъ временъ, а затѣмъ свяжетъ его собственную силу, остановитъ ея развитіе и обратитъ его взоры назадъ, на избитые пути, кто протянетъ покрывало между нимъ и небесами, кто поставитъ традицію между нимъ и Богомъ.

8. Этого односторонняго ученія слѣдуетъ опасаться тѣмъ болѣе, что все высшее въ искусствѣ, все, относящееся къ творчеству и фантазіи, каждый художникъ образуетъ и создаетъ самостоятельно; въ этомъ отношеніи не можетъ быть повторенія или подражанія. О достоинствахъ начинающаго писателя мы судимъ не столько по сходству его произведеній съ прежними, сколько по ихъ отличію отъ тѣхъ. Мы, правда, совѣтуемъ ему при первыхъ опытахъ имѣть въ виду извѣстные образцы, но это относится къ второстепеннымъ пунктамъ—либо къ версификаціи, либо къ расположенію частей, либо къ способу передачи; его же самого мы не признаемъ великимъ, пока онъ, разорвавъ съ своими образцами, не двинетъ впередъ самъ и версификацію, и расположеніе, и способъ передачи.

9. Я считаю необходимымъ, чтобы современные критики имѣли особенно въ виду три пункта. Во-первыхъ, немного, очень немного есть произведеній прежняго времени, даже среди самыхъ лучшихъ, которыя бы не имѣли легко замѣтныхъ недостатковъ въ томъ или другомъ отношеніи или не допускали усовершенствованія при дальнѣйшихъ стараніяхъ; всякій народъ, можетъ быть, всякое поколѣніе, обладаетъ, по всей вѣроятности, нѣкоторыми спеціальными дарами, особымъ складомъ ума; это даетъ возможность ему создать нѣчто лучшее, чѣмъ прежнія творенія. И если только искусство — не выдумка, не фабричное издѣліе, секретъ котораго утерянъ, то величайшіе умы существующихъ народовъ, если они проявятъ то же усердіе, ту же страсть, тѣ же честныя стремленія, что и умы прошлаго, имѣютъ всѣ шансы на то, чтобы создать столь же великія произведенія, и даже еще болѣе великія и лучшія, такъ какъ они могутъ съ выгодой воспользоваться прежними образцами. Трудно постигнуть, при помощи какихъ логическихъ законовъ нѣкоторые критики предлагаемаго трактата истолковали его первое сужденіе въ смыслѣ отрицанія этого принципа, того отрицанія, которое неизмѣнно сквозитъ въ ихъ собственной односторонней и поверхностной критикѣ современныхъ произведеній. Я сказалъ: „Все, что освящено вѣковымъ поклоненіемъ народовъ, обладаетъ всегда въ *высокой* степени *какимъ-нибудь* истиннымъ достоинствомъ". Слѣдуетъ ли отсюда, что оно обладаетъ

всѣми достоинствами въ *наивысшей* степени? „Такимъ образомъ", восклицаетъ мудрый критикъ, „онъ допускаетъ тотъ фактъ, противъ котораго самъ главнымъ образомъ возстаетъ, именно допускаетъ превосходство этихъ чтимыхъ вѣками произведеній", какъ будто обладаніе достоинствами извѣстнаго рода и въ извѣстной степени неизбѣжно включаетъ въ себя обладаніе несравненными достоинствами всѣхъ родовъ. Немного есть столь совершенныхъ человѣческихъ произведеній, которыя бы не допускали даже мысли о возможности быть превзойденными. Существуютъ тысячи произведеній, которыя народное поклоненіе освящало впродолженіе столѣтій и будетъ освящать также въ слѣдующіе вѣка; но эти произведенія все-таки несовершенны въ нѣкоторыхъ отношеніяхъ, и, конечно, можно превзойти ихъ творцовъ. Или мои оппоненты хотятъ сказать, что хорошее не можетъ быть никогда улучшено, и то, что является наилучшимъ въ прошедшемъ, вмѣстѣ съ тѣмъ есть наилучшее во всѣ времена? Перуджино, по моему мнѣнію, обладаетъ многими истинными достоинствами; но Рафаэль превзошелъ Перуджино. Клодъ имѣетъ много преимуществъ; но изъ этого не слѣдуетъ, что его не могъ превзойти Тернеръ.

10. Второй пунктъ, на которомъ я настаиваю, заключается въ слѣдующемъ. Если бы появился такой могучій духъ, который могъ бы произвести равныя или высшія творенія, чѣмъ величайшія созданія прошлыхъ вѣковъ, то произведенія этого ума совершенно бы отличались отъ всѣхъ прежнихъ какъ по формѣ, такъ и по содержанію. Чѣмъ болѣе великъ интеллектъ, тѣмъ менѣе его произведенія похожи на творенія другихъ людей, все равно—являются ли они его предшественниками или современниками. Благодаря этому обыкновенно думаютъ, что произведеніе, не подходящее подъ священные законы, установленные до него, *должно* быть ниже другихъ и ошибочно въ принципѣ. Но такое соображеніе невѣрно. Скорѣе слѣдовало бы признать, что именно, благодаря своему особенному характеру, это произведеніе заключаетъ въ себѣ новый и, быть можетъ, высшій законъ. Если какое-нибудь произведеніе нашего времени имѣетъ за собою авторитетъ природы и основано на вѣчныхъ истинахъ, тогда его полное различіе со всѣмъ предшествующимъ скорѣе говоритъ въ его пользу и служитъ доказательствомъ его силы *).

*) Этотъ принципъ опасенъ, но онъ отъ того не менѣе вѣренъ, и его необходимо имѣть въ виду. Едва ли существуетъ хоть одна истина, которая не влечетъ за собою искаженія съ дурными цѣлями. Мы не можемъ говорить, что оригинальность нежелательна, только на томъ основаніи, что можно ошибиться, отыскивая ее, или по той причинѣ,

11. Третій пунктъ, на которомъ я настаиваю, состоитъ вотъ въ чемъ. Если бы явился такой духъ, онъ сразу раздѣлилъ бы весь критическій міръ на двѣ партіи: одна неизбѣжно, болѣе многочисленная и крикливая, образовалась бы изъ людей, составляющихъ свое сужденіе только на основаніи прецедентовъ, неспособныхъ понять истину въ ея цѣломъ и постигающихъ только такія спеціальныя истины, которыя можно иллюстрировать или доказать только при помощи прежнихъ произведеній; эти люди, конечно, станутъ неистовствовать въ своихъ нападкахъ; ихъ злоба будетъ расти, по мѣрѣ того, какъ художникъ будетъ все болѣе удаляться отъ ихъ спеціальныхъ, давно установленныхъ и священныхъ для нихъ законовъ, по мѣрѣ того какъ онъ будетъ наносить все бо́льшія раны ихъ тщеславію, опровергая ихъ сужденіе. Другая группа людей, меньшая числомъ, людей съ широкими знаніями, свободныхъ отъ предразсудковъ и предвзятыхъ сужденій, увидитъ въ твореніи отважнаго новатора изображеніе и иллюстрацію фактовъ, до него еще неотмѣченныхъ. Эти люди справедливо и искренне опредѣлятъ цѣнность переданныхъ такимъ образомъ истинъ; энтузіазмъ ихъ будетъ расти, по мѣрѣ того, какъ учитель ихъ будетъ все дальше, все глубже и отважнѣе погружаться въ области, дотолѣ неизслѣдованныя и невѣдомыя; и число этихъ людей будетъ уменьшаться съ увеличеніемъ ихъ восторговъ. Дѣйствительно, чѣмъ порывистѣе становится шествіе ихъ вождя, чѣмъ стремительнѣе онъ въ своемъ успѣхѣ, чѣмъ выше въ своихъ поискахъ, тѣмъ меньше число лицъ, способныхъ слѣдовать за нимъ. Допустивъ, наконецъ, что въ его поступательномъ движеніи, не будетъ остановки, мы должны предположить, что въ кульминаціонный моментъ, въ апогеѣ своей работы онъ будетъ покинутъ почти всѣми; только немногіе останутся вѣрны ему; бывшіе ученики отпадутъ отъ него; число и ядовитая злоба враговъ удвоятся; свидѣтельствомъ его верховенства останется серьезное изученіе открытыхъ и переданныхъ имъ истинъ, которому будутъ посвящены много человѣческихъ жизней.

12. Такой духъ явился въ наши дни. Онъ пріобрѣтаетъ все новыя и новыя силы, открывая области, которыя онъ самъ спеціально завоевываетъ. Онъ вызвалъ расколъ въ критическихъ шко-

что поддѣлка подъ нее можетъ стать прикрытіемъ бездарности. Однако, оригинальности никогда не слѣдуетъ искать ради нея самой; иначе она будетъ просто нелѣпостью. Она должна возникнуть естественно изъ тщательнаго, свободнаго изученія природы; слѣдуетъ помнить, что нѣкоторыхъ техническихъ сторонъ нельзя измѣнять, не понизивъ ихъ, потому что, какъ выразился Спенсеръ, „истина—одна и правильность—всегда одна“, но погрѣшности—разнородны и многочисленны.

лахъ какъ и слѣдовало предвидѣть; теперь онъ на зенитѣ своего могущества и, *какъ слѣдствіе этого*, въ послѣднемъ фазисѣ своей гибнущей популярности.

Я знаю это и могу доказать. Всякій человѣкъ, говоритъ Соути, постигнувъ какую-нибудь великую истину, не можетъ не почувствовать въ себѣ способности и желанія сообщить ее другимъ. Провозглашая и доказывая первенство этого великаго художника, я одновременно сослужу службу дѣлу истиннаго искусства и получу возможность иллюстрировать нѣкоторые правила пейзажной живописи, которыя всюду примѣняются, но до сихъ поръ не признаны.

Я не разсчитываю произвести что-нибудь въ родѣ непосредственнаго дѣйствія на общественное сознаніе. „Мы заблуждаемся, говоритъ Ричардъ Бэкстеръ, насчетъ человѣческихъ болѣзней, когда думаемъ, что для излѣченія ихъ отъ заблужденій нужно только сдѣлать очевидной истину. Увы! нужно устранить нѣкоторые изъяны ума, прежде чѣмъ представлять имъ эту очевидность“. Тѣмъ не менѣе, представивъ имъ ее, я исполню свой долгъ. Убѣжденіе явится въ свое время.

13. Я не считаю нужнымъ обращаться или имѣть дѣло съ ординарными критиками прессы. Ихъ статьи не руководители, а только выразители общественнаго мнѣнія. Человѣкъ, пишущій для газеты, естественно, по необходимости старается, насколько онъ можетъ, итти на встрѣчу чувствамъ большинства своихъ читателей. Отъ этого зависитъ его кусокъ хлѣба. Лишенный по самой природѣ своихъ занятій возможности пріобрѣтать какія бы то ни было свѣдѣнія въ искусствѣ, онъ увѣренъ, что можетъ прослыть свѣдующимъ, выражая мнѣніе своихъ читателей. Онъ передаетъ посмѣянію картину, мимо которой равнодушно проходитъ публика, и осыпаетъ похвами тѣ полотна, которыя тѣснящаяся возлѣ нихъ толпа скрываетъ отъ него.

Писатели, подобные нынѣшнему критику „Magazine“ Блэквуда*), заслуживаютъ бо́льшаго уваженія, того уваженія, которое принадлежитъ честному, безнадежному и безпомощному слабоумію. Есть что-то возвышенное въ безвредности ихъ слабоумія; нельзя заподозрить ихъ въ партійности, потому что послѣдняя предполагаетъ чувство, или въ предубѣжденіи, потому что оно требуетъ

*) Слѣдуетъ пожалѣть, что въ такой книгѣ, какъ моя, я обратилъ вниманіе на критиковъ, которые въ сущности имѣютъ въ виду развлечь безпечныхъ читателей и которыхъ забываютъ тотчасъ по прочтеніи. Но я дѣлаю это, уступая желаніямъ, которыя мнѣ высказывались послѣ появленія этого труда людьми, близко принимавшими къ сердцу

нѣкотораго предварительнаго знакомства съ предметомъ. Я не знаю, можно ли указать, даже въ нашъ вѣкъ шарлатанства случай болѣе наглаго надувательства публики, чѣмъ появленіе этихъ критическихъ произведеній въ почтенномъ періодическимъ изданіи. Я не столько былъ бы возмущенъ, еслибы человѣкъ, не знающій нотъ, сталъ судить о музыкѣ, или не знающій азбуки, сталъ писать трактатъ по филологіи. Но тутъ одна страница за другой исписаны критикой; вы можете прочесть ихъ всѣ отъ начала до конца, желая доискаться какихъ-нибудь знаній автора, и не найдете ничего. Онъ не знаетъ собственнаго языка, потому что принужденъ искать, по собственному признанію, въ словарѣ то слово, которое встрѣчается въ одной изъ важнѣйшихъ главъ Библіи; не имѣетъ обыденнѣйшихъ свѣдѣній относительно школъ: ему неизвѣстно, почему Пуссенъ былъ названъ „ученымъ“ *); не знаетъ символовъ вѣры искусства, такъ какъ предпочитаетъ Ли Генсборо **), не знаетъ обыкновеннѣйшихъ явленій природы, потому

интересы искусства; они придали этому вопросу бо́льшее значеніе,
чѣмъ склоненъ былъ придать ему я. Поэтому я остановился на двухъ-
трехъ мѣстахъ, которыя дадутъ возможность публикѣ самой судить о
качествахъ этой критики. Это — матеріалъ для правильнаго сужденія
тѣмъ, кого могли бы ввести въ заблужденіе мои критики. Болѣе этого
я не согласился бы дать. Мнѣ пришлось бы исполнять обязанность со-
баки, если бы я сталъ съ лаемъ сдирать верхній покровъ съ каждаго
Rouge Sanglier искусства.

*) Всякій школьникъ знаетъ, что этотъ эпитетъ былъ данъ Пус-
сену за обширныя свѣдѣнія художника по классическому міру. Между
тѣмъ критикъ сообщаетъ, что это выраженіе относится къ его таланту
въ композиціи.

**) Critique on Royal Academy, 1842. — „Онъ (т.-е. Ли) часто напоми-
наетъ намъ о лучшихъ свойствахъ Генсборо; но онъ превосходитъ его
всегда въ сюжетѣ, композиціи и разнообразіи“. О, тѣнь Генсборо! глубоко-
мысленный, великолѣпный Генсборо! прости за то, что я воспроизвелъ
эту фразу, но я долженъ былъ привѣсить къ позорному столбу навсегда
того, кто измыслилъ ее, чтобы онъ колыхался по волѣ вѣтровъ въ раю
глупости. Мнѣ тяжело отзываться строго о произведеніяхъ художниковъ,
находящихся въ живыхъ, особенно когда ихъ творенія, подобно карти-
намъ Ли, хорошо задуманы, просты, свободны отъ аффектаціи и подража-
нія, и писались при постоянномъ обращеніи къ природѣ. Но я думаю, что
эти качества навсегда обезпечиваютъ ему то восхищеніе, котораго онъ
заслуживаетъ, что всегда найдутся чистые и честные люди, готовые
послѣдовать за нимъ и съ радостью откликнутся на его призывъ. По-
этому мнѣ нечего бояться, если я укажу въ немъ недостатокъ тѣхъ
техническихъ достоинствъ, которыя являются предметомъ удивленія
для художника. Способность Генсборо писать красками (Рейнольдсъ
называетъ это его спеціальнымъ даромъ) можетъ доставить ему мѣсто
рядомъ съ Рубенсомъ. Онъ самый чистый колористъ, не исключая и
самого Рейнольдса, изъ всѣхъ англійскихъ школъ; вмѣстѣ съ нимъ
искусство рисовать красками умерло и не существуетъ теперь въ
Европѣ. На слѣдующихъ страницахъ найдется не мало доказательствъ
того, насколько я восхищенъ Тернеромъ. Но я не задумаюсь сказать,

что онъ становится въ тупикъ отъ слова „серебро“, когда оно примѣняется къ цвѣту апельсина; очевидно, серебро рядомъ съ апельсиномъ онъ можетъ представить только въ видѣ ложки. Мы не можемъ также сдѣлать заключеній насчетъ его достоинства изъ какихъ-нибудь свидѣтельствъ внутренняго свойства. Онъ откровенно заявляетъ, что изучалъ деревья только въ теченіе послѣдней недѣли и основываетъ свои замѣчанія главнымъ образомъ на практическомъ испытаніи свойствъ березы. Болѣе безкорыстный, чѣмъ нашъ другъ Санчо, онъ готовъ разубѣдить публику въ обаятельности Тернера, ссылаясь на достоинство сѣченія, которому его самого подвергали. Подобно Ксантіасу, онъ хотѣлъ бы отнять безсмертіе у господина силой собственной выносливости. Что же дѣлаетъ Христофоръ Нортъ? Беретъ ли онъ свою критику изъ Итона и Гарро, основываясь на раззореніи

что въ умѣньѣ выполнять чисто и тщательно оттѣнки цвѣтовъ, въ чисто технической сторонѣ рисованія, Тернеръ является ребенкомъ передъ Генсборо. Ли, напротивъ, вовсе не имѣетъ въ виду красокъ; онъ даже въ самый незначительной степени не дѣлаетъ изъ нея своей цѣли: весенняя зелень — дальше не идутъ его желанія; и сравнивать его произведенія съ тщательно отдѣланными твореніями колористовъ — такое же безуміе, какъ сопоставлять модуляцію калабрійской дудки съ мелодичнымъ исполненіемъ полнаго оркестра. Движеніе руки у Генсборо легко, какъ бѣгъ облака, быстро, какъ блескъ солнечныхъ лучей. Работа Ли слаба и пестра. Массы Генсборо столь же свободны, какъ раздѣлы свѣта и тѣни въ небесахъ. У Ли (можетъ быть по необходимости, если принять въ разсчетъ мерцающій солнечный свѣтъ, изобразить который онъ старается) онѣ столь же отрывисты и многочисленны, какъ его листья. У Генсборо формы величавы, просты и идеальны, у Ли — мелки, запутаны и набраны безъ разбора. Генсборо никогда не теряетъ изъ виду картины, какъ цѣлаго. Ли — слишкомъ поглощенъ отдѣльными частями. Словомъ, Генсборо — безсмертный художникъ, а Ли, хотя и на вѣрномъ пути, но все-таки стоитъ еще на первыхъ ступеняхъ своего искусства. И человѣкъ, который могъ бы подумать о какомъ-нибудь сходствѣ или возможности сравненія между ними, — не только новичекъ въ искусствѣ, но и не имѣетъ данныхъ для того, чтобы стать чѣмъ-нибудь болѣе этого. Можно извинить непониманіе Тернера: необходима продолжительная подготовка и дисциплина для того, чтобы воспринять отвлеченную и глубокую философію этого художника. Но превосходство Генсборо основано на давно признанныхъ законахъ искусства и на явленіяхъ природы, всегда видимыхъ. И я особенно подчеркиваю въ критикѣ отсутствіе чутья къ этимъ произведеніямъ, потому что оно подтверждаетъ истину, которую публика особенно должна помнить, именно, что люди, расточающіе брань по адресу новыхъ великихъ художникомъ, неспособны понять дѣйствительнаго значенія установленныхъ символовъ вѣры, или не знаютъ самыхъ обыкновенныхъ и общепризнанныхъ принциповъ искусства; они слѣпы къ самымъ ощутительнымъ и доступнымъ ея красотамъ; они, предоставленные самимъ себѣ, неспособны отличить твореніе истиннаго мастера отъ самой дрянной ученической копіи, неспособны найти основаніе своему восхищенію великими произведеніями, которыя они славятъ по лицемѣрію или восторгаясь ихъ недостатками.

гнѣздъ и его послѣдствіяхъ? При всей моей снисходительности къ Мага, я предостерегаю ее: хотя характеръ этой книги не позволяетъ мнѣ тратить время на обличеніе, но наступитъ моментъ когда публика сама сумѣетъ отличить болтовню отъ разсужденія и потребуетъ въ критикѣ искусства нѣсколько лучшихъ и высшихъ качествъ, чѣмъ знанія школьника и способности шута.

14. Я употребилъ годы труда на развитіе принциповъ, на которыхъ основаны великія произведенія новаго искусства. Я сдѣлалъ это не только для того, чтобы защищать репутацію тѣхъ, кого поносятъ критики въ родѣ упомянутаго выше. Это бы значило только предупредить естественную и неизбѣжную въ недалекомъ будущемъ реакцію общественнаго сознанія. Я имѣлъ въ виду высшую цѣль, которая одна можетъ оправдать меня и въ томъ, что я принесъ въ жертву свое время, и въ томъ, что я призываю читателей слѣдовать за мною въ этомъ изслѣдованіи; оно слишкомъ трудно, чтобы наградой могло послужить только пониманіе достоинствъ отдѣльнаго художника или духа одной эпохи.

Существуетъ одинъ вопросъ, который, несмотря на претензію Живописи называться сестрой Поэзіи, кажется мнѣ очень спорнымъ, именно вопросъ о томъ, обладало ли искусство когда-нибудь, кромѣ самаго ранняго и грубаго періода, какимъ-нибудь фактическимъ нравственнымъ вліяніемъ на человѣческій родъ. Лучше та эпоха Рима, когда „magnorum artificum frangebat pocula miles, ut phaleris gauderet equus", чѣмъ та, когда стѣны блистали мраморомъ и золотомъ „nec cessabat luxuria id agere, ut quam plurimum incendiis perdat". Лучше эпоха религіозности въ Италіи, предъ тѣмъ какъ Джіотто нападалъ на варваризмъ византійскихъ школъ, чѣмъ та эпоха, когда живописецъ Страшнаго Суда или ваятель Персея сидѣли рядомъ на пиру. Мнѣ кажется, что грубый символъ чаще и дѣйствительнѣй, чѣмъ утонченный, трогалъ сердца; и когда картины возвысились до степени художественныхъ произведеній, на нихъ стали смотрѣть съ меньшимъ благоговѣніемъ и съ бо́льшимъ любопытствомъ.

15. Но какъ бы то ни было, какое бы вліяніе ни признавали мы за великими произведеніями святого искусства, въ одномъ не можетъ быть никакого сомнѣнія, именно, въ полной безполезности всего того, что было до настоящаго времени создано пейзажистами. Ихъ творенія не отвѣчали никакимъ нравственнымъ цѣлямъ, не несли никакого прочнаго добра. Они могутъ развлечь умъ, дать пищу человѣческой изобрѣтательности, но они никогда ничего не говорили сердцу. Изъ пейзажной живописи мы не извлекли ни одного глубокаго и священнаго урока. Она никогда не

сохраняла для насъ преходящаго, не проникала въ сокровенное, не истолковывала темнаго; она не заставляла насъ чувствовать дивной красоты, величія и славы вселенной; она не возбуждала въ насъ религіознаго восторга, не наполняла насъ благоговѣйнымъ чувствомъ; ея способность волновать и возвышать душу роковымъ образомъ употреблялась во зло и въ этомъ злоупотребленіи погибла. То, что должно было стать свидѣтельствомъ всемогущества Бога, обратилось въ выставку человѣческой ловкости. То, что должно было направлять наши мысли къ престолу Всевышняго, загромоздило ихъ измышленіями его твореній. Если мы, на минуту остановившись предъ какимъ-нибудь изъ наиболѣе прославленныхъ произведеній пейзажной живописи, прислушаемся къ разсужденіямъ прохожихъ, мы услышимъ массу разговоровъ относительно таланта автора, но мало — относительно совершенства природы. Сотни будутъ болтать о своихъ восторгахъ, и одинъ будетъ наслаждаться молча. Масса будетъ хвалить произведеніе и отходить съ похвалами Клоду на устахъ, но одинъ, быть можетъ, будетъ думать *не* о композиціи, и отойдетъ съ хвалой Творцу въ сердцѣ.

16. Таковы признаки низко опустившейся, ошибочной и ложной школы живописи. Талантъ художника и совершенство его искусства не доказаны, если о нихъ не забыто. Художникъ не создалъ ничего, если онъ не скрылъ самого себя. Искусство, которое доступно зрѣнію, несовершенно. Чувства слабо затронуты, если они позволяютъ разсуждать о средствахъ ихъ возбужденія. Когда мы читаемъ великую поэму, когда слушаемъ благородную рѣчь,—предметъ, затронутый авторомъ, а не его умѣнье, его страсть, способность, долженъ приковать къ себѣ наши мысли. Мы видимъ, какъ онъ видитъ, но мы не видимъ его. Мы становимся его частью, чувствуемъ вмѣстѣ съ нимъ, судимъ, смотримъ вмѣстѣ съ нимъ. Но мы думаемъ о немъ столь же мало, какъ о себѣ самихъ. Думаемъ ли мы объ Эсхилѣ, въ то время какъ слѣдимъ за молчаніемъ Кассандры, или о Шекспирѣ, когда внимаемъ стенаніямъ Лира? Нѣтъ. Сила художниковъ сказалась въ ихъ самоуничтоженіи. Она измѣряется тѣмъ, насколько художникъ самъ умѣетъ не обнаружиться въ своемъ произведеніи. Арфа менестреля звучитъ плохо, если онъ поетъ только о собственной славѣ. Всякаго великаго писателя можно сразу узнать изъ того, что онъ направляетъ нашъ умъ далеко отъ себя самого — къ той красотѣ, которая не есть его созданіе, къ тому знанію, которое выше его разумѣнія.

Но развѣ можетъ быть иначе съ живописью? А между тѣмъ съ

ней было иначе. На ея сюжеты смотрѣли, какъ на такія темы, на которыхъ художникъ долженъ былъ выказывать свои способности. И эти послѣднія, были ли то способности подражанія, композиціи, идеализаціи или другія, являлись главнымъ объектомъ наблюденій зрителя. Знатоки всегда искали и поклонялись человѣку и его фантазіи, человѣку и его хитроумію, человѣку и его изобрѣтательности, человѣку и бѣдному, жалкому, слабому, близорукому человѣку. Среди обломковъ и грязи, среди пьяныхъ мужиковъ, среди изнуренныхъ вѣдьмъ, среди всевозможныхъ сценъ разврата и распутства, мы слѣдимъ за блуждающимъ художникомъ не для того, чтобы получать спасительные уроки, не для того, чтобы проникнуться чувствомъ состраданія или негодованіемъ, а для того, чтобы разсмотрѣть ловкое обращеніе съ кистью и жадно искать блестящихъ красокъ.

17. Я говорю не объ одинхъ произведеніяхъ фламандской школы, я не затѣваю войны съ ея поклонниками; они могутъ спокойно считать верхушки стоговъ и волоски осла. Я говорю также о произведеніяхъ истинной мысли, о твореніяхъ, въ которыхъ видно присутствіе генія и активной силы, о твореніяхъ, содержащихъ въ себѣ все прекрасное, чего можетъ достигнуть искусство и что можетъ охватить человѣкъ. Я съ сожалѣніемъ утверждаю, что все, доселѣ созданное пейзажистами, никогда не пробуждало святой мысли въ умахъ народовъ. Оно отъ начала до конца есть выставленіе на показъ ловкости отдѣльныхъ личностей и условностей той или другой системы. Наполнивъ міръ славой Клода или Сальватора, оно никогда не направляло насъ къ прославленію Бога.

Читатель, быть можетъ, будетъ пораженъ этими словами, словно это—выраженіе дикаго энтузіазма, словно я унизилъ достоинство религіи, предположивъ, что дѣлу религіи содѣйствуютъ подобныя средства. Его изумленіе только доказательство моего положенія. Требовать отъ пейзажиста опредѣленнаго нравственнаго вліянія—эта мысль только *кажется* проявленіемъ дикаго, нелѣпаго энтузіазма. Но такъ ли это въ дѣйствительности? Неужели великолѣпіе доступныхъ взору красокъ, красота реализированной формы являются въ рукахъ художника орудіями, до такой степени недѣйствительными, что они не могутъ отвѣчать цѣлямъ, болѣе благороднымъ, чѣмъ забава любопытства и занятіе праздности. Не оттого ли, что имѣющіяся въ его распоряженіи средства находятся въ грубомъ пренебреженіи и неправильно примѣняются, происходитъ слѣдующее прискорбное явленіе: въ то время, какъ слова и звуки (несомнѣнно, менѣе могущественныя средства воспроизведенія природы, чѣмъ линіи и краски) могутъ воспламенять и очищать самые глубокіе тайники человѣческой души, художникъ своими усиліями можетъ только развлекать и навсегда долженъ остаться съ своими мыслями, не сообщивъ ихъ другимъ.

18. Причина зла, по моему мнѣнію, глубоко сидитъ въ системѣ древней ландшафтной живописи. Она состоитъ въ томъ, что художникъ берется измѣнять творенія Бога по своему произволу, накладывая свою собственную тѣнь на все, что онъ видитъ; онъ дѣлаетъ себя властителемъ тамъ, гдѣ почетно быть ученикомъ, и выставляетъ на показъ свою изобрѣтательность, достигая различныхъ сочетаній, которыхъ высшее достоинство заключается въ ихъ невозможности. Нельзя пройти ни одной галлереи древняго искусства, не услышавъ похвалъ этого рода, высказываемыхъ съ удивительной самоувѣренностью. Искусственность, отсутствіе всякаго подобія реальности, неуклюжія сочетанія, выдающія вмѣшательство человѣка, и слабость его руки, отпечатлѣвающаяся на безпорядочности его чудовищнаго творенія, все это выставляется, какъ доказательство его изобрѣтательной способности, какъ проявленіе чистаго мышленія. Насиліе надъ характернѣйшими формами, совершенное игнорированіе всякой органической и индивидуальной черты предмета (безчисленные примѣры этого въ произведеніяхъ старыхъ мастеровъ будутъ приведены впослѣдствіи) постоянно выставлялись поверхностною критикой, какъ основаніе высокаго или историческаго стиля и первый шагъ къ достиженію чистаго идеала. Есть только одинъ высокій стиль въ трактованіи всѣхъ рѣшительно сюжетовъ. Этотъ стиль основанъ на *совершенномъ* знаніи и заключается въ простой, незапутанной передачѣ специфическихъ чертъ даннаго предмета, будетъ ли это человѣкъ, звѣрь или цвѣтокъ. Каждое измѣненіе, каррикатура или отступленіе отъ такихъ характерныхъ чертъ есть ниспроверженіе величія и истины, красоты и пристойности. Каждое измѣненіе чертъ природы имѣетъ свое начало въ безсильномъ безстрастіи или въ ослѣпленной смѣлости, въ безразсудствѣ, которое забываетъ, или въ наглости, которая оскверняетъ дѣла природы, тѣ дѣла, которыя знать составляетъ гордость, а любить — привилегію ангеловъ.

19. Это нарушеніе всеміpныхъ законовъ часто оправдываютъ тѣмъ, что введеніе миѳологическихъ абстракцій въ древній пейзажъ требуетъ воображаемаго характера формы для матеріальныхъ предметовъ, съ которыми соединяются эти абстрактныя представленія. На что-то въ этомъ родѣ намекаетъ Рейнольдсъ въ своемъ четырнадцатомъ разсужденіи; но не можетъ быть ни-

чего ошибочнѣе такой мысли. Если есть какая-нибудь правда или красота въ первоначальной идеѣ о духовныхъ существахъ, введенныхъ такимъ образомъ, то должна быть истинная и реальная связь между этою абстрактною идеей *) и свойствами природы, какой она была и есть. Лѣса и воды, которые грекъ населялъ символическою жизнью, не отличались отъ тѣхъ, которые ропщутъ и журчатъ нынѣ у развалинъ его алтарей. Его воображеніе было наполнено этими видимыми, дѣйствительно существующими, формами, и красота одухотворенныхъ этимъ воображеніемъ твореній можетъ быть постигнута только среди той самой дѣйствительности, подъ вліяніемъ которой первоначально формировалось его представленіе. Если божественность запечатлѣлась въ лицѣ или явно видна въ образѣ духовнаго существа, то изображеніе его мчащимся надъ вихремъ или попирающимъ бурю не можетъ возмутить нашего чувства; но если въ немъ видно человѣческое, то никакое насиліе надъ чертами, взятыми у земли, не выкуетъ ни одного звена для соединенія ея съ небомъ.

20. И неужели нѣтъ такого творенія, которое подняло бы идеальный характеръ пейзажа? Несомнѣнно, есть. И Рейнольдсъ съ великимъ мастеромъ въ этомъ отношеніи, Николаемъ Пуссеномъ, съ которымъ не разстается его мысль, долженъ былъ прійти къ болѣе вѣрнымъ выводамъ, относительно сущности пейзажа, чѣмъ тѣ, которые, какъ мы увидимъ, можно сдѣлать изъ его сочиненій. Истинный идеалъ пейзажа буквально тотъ же, что и идеалъ человѣческой формы. Это — выраженіе специфическихъ для цѣлаго вида — не индивидуальныхъ, а именно видовыхъ — чертъ каждаго предмета, въ ихъ совершенномъ состояніи. Существуетъ идеальная форма каждой травы, цвѣтка и дерева, это та форма,

Во всей древней литературѣ я не знаю ни одного мѣста, въ которомъ эта связь была бы иллюстрирована болѣе изысканно, чѣмъ въ строкахъ (нѣсколько, правда, шутовскихъ), описывающихъ приближеніе хора въ „Облакахъ“ Аристофана. Этотъ писатель, кстати замѣтить, понималъ и чувствовалъ, по моему убѣжденію, благородный характеръ родного пейзажа болѣе, чѣмъ авторы всѣхъ дошедшихъ до насъ произведеній, кромѣ Гомера. Своеобразность и отчетливость мысли, явно облачный характеръ, который вноситъ каждое слово этого совершенно особеннаго отрывка въ еще влажное и свѣтлое существованіе, производятъ на меня столь же освѣжающее дѣйствіе, какъ и настоящее дуновеніе горнаго вѣтра. Строка „*διὰ τῶν κοίλων καὶ τῶν δασέων αὗται πλάγιαι*“ могла быть внушена только горячею любовью къ горному пейзажу, могла принадлежать только человѣку, который цѣлые часы слѣдилъ за своеобразнымъ наклоннымъ движеніемъ спускающихся облаковъ, за тѣмъ, какъ они принимаютъ различныя формы вдоль горныхъ ложбинъ и углубленій. Здѣсь нѣтъ ничего неуклюжаго, массивнаго, нѣтъ надутыхъ выпуклостей. Все таетъ, сбирается и исчезаетъ; все полно воздуха, свѣта и росы.

которой достигнуть имѣетъ стремленіе каждая особь видовъ, будучи свободной отъ случайностей и потрясеній. Каждый пейзажистъ долженъ знать видовыя черты каждаго предмета, который онъ изображаетъ, будетъ ли то скала, цвѣтокъ или облако. И въ этихъ высшихъ, идеальныхъ твореніяхъ всѣ ихъ отличительные признаки должны быть въ совершенствѣ выражены, все равно, широкими ли штрихами или тонкими, въ видѣ ли набросковъ или цѣликомъ, согласно съ природой предмета и количествомъ вниманія, на которое онъ имѣетъ право по своему мѣсту въ цѣломъ произведеніи. Тамъ, гдѣ стремятся къ величественному, такія отличительныя черты указываютъ съ строгой простотой, какъ напр., слѣды мускуловъ въ колоссальной статуѣ; тамъ же, гдѣ цѣлью является красота, эти черты должны быть выражены съ величайшей тонкостью, на какую только способна рука человѣка.

21. Вышесказанное должно показаться противорѣчіемъ принципамъ, которые выдвинуты величайшими авторитетами. Но въ дѣйствительности, оно противорѣчитъ только спеціальному и ошибочному примѣненію ихъ. Много зла принесли искусству мнѣнія относительно пейзажа, которыя высказывались представителями исторической живописи. Они привыкли въ своей сферѣ трактовать задній фонъ смѣло и небрежно и чувствовали, хотя, какъ я покажу, только вслѣдствіе недостатка собственныхъ способностей, что тщательность въ отдѣлкѣ деталей портитъ ихъ картину тѣмъ, что вторгается въ ея главный сюжетъ; поэтому они, естественно, упускали изъ виду особенности и существенныя красоты предмета, которыя для нхъ цѣлей были вредны, если не играли служебной роли. Вотъ почему Рейнольдсъ и другіе такъ часто совѣтуютъ пренебрегать специфическими формами въ пейзажѣ и трактовать ихъ въ видѣ большихъ массъ, стремясь только къ общей правдѣ; гибкость листьевъ, а не строеніе ихъ, незыблемую твердость скалы, но не ея минеральныя особенности. Въ сочиненіи, гдѣ особенно разработанъ этотъ вопросъ (въ 11-й лекціи Рейнольдса), намъ говорятъ: „пейзажистъ пишетъ не для знатока или натуралиста, а для обыкновеннаго наблюдателя жизни и природы“; это—правда. Это справедливо только въ томъ смыслѣ, въ какомъ вѣрна мысль, что скульпторъ создаетъ свое твореніе не для анатома, а для обыкновеннаго наблюдателя жизни и природы. И однако скульптору на основаніи такого соображенія не простятъ недостатка знанія или выраженія анатомическихъ деталей. Чѣмъ тоньше выражены онѣ, тѣмъ совершеннѣе его произведеніе. То, что для анатома является цѣлью, служитъ для скульптора средствомъ. Первый добивается деталей ради нихъ самихъ, второй — для того,

чтобы при помощи ихъ вдохнуть жизнь въ свое твореніе и наложить на него печать красоты. То же самое въ пейзажѣ: ботаническія или геологическія детали должны представляться не матеріаломъ для любопытства, не предметомъ изслѣдованія, но первоначальными элементами всякаго выраженія и красоты.

22. Въ своемъ замѣчаніи относительно передняго плана картины „св. Петръ мученикъ" Рейнольдсъ хвалитъ ее за то, что деревья на немъ обрисованы „ровно настолько, сколько это нужно для того, чтобы отличить ихъ другъ отъ друга, не болѣе". Если бы этотъ передній планъ картины былъ занятъ группой животныхъ, мы прямо были бы поражены подобнымъ разсужденіемъ; кто бы рѣшился сказать, что левъ, змѣя, голубь и всякое другое твореніе должны отличаться одно отъ другого ровно настолько, чтобы мы могли различить каждое, не болѣе. Развѣ свойства растительнаго царства менѣе прекрасны, менѣе важны или менѣе божественны въ своемъ началѣ, чѣмъ свойства царства животнаго? Если мы считаемъ нужнымъ благоговѣйно наблюдать отличительныя формы животной жизни, то цѣлесообразно ли, чтобы формы растительной жизни были просто сметены съ лица земли? Послѣднія менѣе навязчивы, менѣе бросаются въ глаза. Поэтому тѣмъ менѣе можно оправдать пренебреженіе къ нимъ: онѣ не опасны въ томъ отношеніи, что могутъ поглотить наше вниманіе или овладѣть нашимъ воображеніемъ.

23. Но Рейнольдсъ столь же неточенъ въ фактической сторонѣ дѣла, сколько ошибается въ принципѣ. Онъ самъ представляетъ характернѣйшій примѣръ той ошибки, въ которой онъ обвиняетъ Вазари, — именно онъ видитъ то, чего ждетъ; или, въ данномъ случаѣ, онъ скорѣе не видитъ того, чего не ждетъ. Великіе художники Италіи, почти всѣ безъ исключенія, и чуть ли не болѣе всѣхъ Тиціанъ (потому что онъ лучше всѣхъ зналъ пейзажъ), обыкновенно передавали каждую подробность на переднемъ планѣ своихъ картинъ, тщательно соблюдая вѣрность въ ботаническомъ отношеніи. Доказательство—картина „Вакхъ и Аріадна", передній планъ которой занятъ обыкновеннымъ ирисомъ, аквилегіей и дикими розами. Каждая тычинка этихъ послѣднихъ передана; цвѣты и листья аквилегіи (цвѣтка, очень труднаго для воспроизведенія) изучены съ самой тщательной точностью. Передній планъ въ двухъ картинахъ Рафаэля: „Чудесный ловъ рыбы" и „Повелѣніе Петру" покрытъ обыкновенной морской капустой (Crambe maritima). Ея выемчатые листья и кисти цвѣтовъ истощили бы терпѣніе всякаго другого художника. Но великому уму Рафаэля они показались достойными продолжительной и внимательной работы.

Оказывается такимъ образомъ, что на основаніи не только естественныхъ соображеній, но и творчества самыхъ высшихъ авторитетовъ необходимо совершенное знаніе мельчайшихъ деталей, а полное выраженіе ихъ имѣетъ мѣсто даже въ величайшихъ произведеніяхъ исторической живописи. И это не только не уничтожаетъ и не ослабляетъ интереса къ фигурамъ, но напротивъ, при правильномъ обращеніи съ такимъ знаніемъ должно усилить этотъ интересъ и дать надлежащее освѣщеніе картинѣ. Если предыдущаго доказательства недостаточно, я попросилъ бы читателя сравнить задній планъ картины Рейнольдса „Святое Семейство", находящейся въ національной галлереѣ съ картиной Николая Пуссена, „Кормленіе Юпитера" въ Дѣльвичской галлереѣ. Первая, благодаря крайнему пренебреженію ботаническими подробностями совершенно лишена идеальнаго характера и напоминаетъ англійскій фешенебельный цвѣтникъ. Картина Пуссена, въ которой каждый виноградный листъ сдѣланъ съ замѣчательнымъ искусствомъ и неутомимымъ прилежаніемъ, представляетъ группу деревьевъ, необыкновенно изящную и красивую; по своей замѣчательной простотѣ и правдивости эта группа принадлежитъ всѣмъ возрастамъ природы и приспособлена къ исторіи всѣхъ временъ. Если такая полная передача родовыхъ чертъ необходима для историческаго живописца въ тѣхъ случаяхъ, гдѣ мелкія детали играютъ служебную роль въ сюжетѣ, то насколько болѣе нужна она въ пейзажѣ, гдѣ эти детали сами составляютъ сюжетъ и гдѣ вниманіе нераздѣльно устремлено на нихъ!

24. Въ одномъ отношеніи ребенокъ можетъ быть названъ отцомъ взрослаго человѣка. Во многихъ искусствахъ и наукахъ первая и послѣдняя степень развитія, дѣтство и высшее совершенство имѣютъ нѣкоторыя сходныя черты, промежуточныя же ступени не похожи ни на то, ни на другое и далеко отстоятъ отъ истины. Такую исторію развитія пережило искусство художника управлять своей рукой. Мы видимъ совершеннаго ребенка, настоящаго новичка, по необходимости проводящаго ломаную, несовершенную, недостаточную линію; по мѣрѣ того, какъ онъ развивается, онъ становится постепенно твердымъ, строгимъ и рѣшительнымъ. Но предъ тѣмъ какъ онъ становится совершеннымъ художникомъ, эта строгость и рѣшительность измѣняется снова въ легкіе и небрежные штрихи; эти послѣдніе во многихъ отношеніяхъ похожи на линіи дѣтскаго періода больше, чѣмъ на линіи промежуточнаго, средняго возраста, они отличаются отъ тѣхъ первыхъ штриховъ только совершенствомъ эффекта, полученнаго при помощи недостаточныхъ на взглядъ средствъ. То же бываетъ и съ нашими

мнѣніями по нѣкоторымъ вопросамъ. Наше первое и послѣднее мнѣнія сходятся, хотя и по разнымъ основаніямъ; болѣе же всѣхъ удаленнымъ отъ истины является мнѣніе промежуточныхъ ступеней. Дѣтство часто держитъ въ своихъ слабыхъ пальчикахъ истину, которую не удается схватить зрѣлому возрасту и которую вновь обрѣсти—составляетъ гордость послѣдняго періода.

Быть можетъ справедливость этой мысли не обнаружилась ни въ одномъ примѣрѣ такъ ярко, какъ въ нашихъ мнѣніяхъ относительно деталей въ произведеніяхъ искусства. Въ дѣтскомъ періодѣ нашего сужденія мы требуемъ родовыхъ чертъ и полной законченности; мы находимъ прелесть въ вѣрно переданныхъ перьяхъ хорошо извѣстной птицы, въ тонко исполненномъ листикѣ цвѣтка, который мы распознавали. По мѣрѣ того, какъ наше сужденіе развивается, мы начинаемъ презирать такія детали; мы требуемъ стремительной быстроты въ исполненіи и широты эффекта. Но достигнувъ совершенства въ сужденіи, мы въ значительной мѣрѣ возвращаемся къ нашимъ первоначальнымъ чувствамъ и выражаемъ свою признательность Рафаэлю за изображеніе раковинъ на священномъ берегу и за тонко сдѣланную зелень позади его вдохновенной св. Екатерины *).

25. Среди тѣхъ, кто интересуется искусствомъ, даже среди самихъ художниковъ, на сто человѣкъ, стоящихъ на средней ступени сужденія, придется можетъ быть одинъ, достигшій послѣдней. И это происходитъ не потому, что они не обладаютъ способностью открыть истину или наслаждаться ею, а потому что истина слишкомъ похожа на заблужденіе, послѣдняя ступень на первую; вслѣдствіе этого каждое чувство, ведущее къ ней, задерживается въ своемъ началѣ. Стремительный и выдающійся художникъ поневолѣ смотритъ съ презрѣніемъ на тѣхъ, кто удѣляетъ *больше* вниманія мельчайшимъ деталямъ, чѣмъ величію впечатлѣнія; его презрѣніе до того велико, что ему почти невозможно понять послѣднюю великую ступень въ искусствѣ, на которой сходятся и то, и другое. Ему такъ часто приходилось уничтожать изысканность въ работѣ ученика и вымарывать детали съ его загроможденнаго полотна, такъ много сѣтовать на недостатокъ широты и единства, и такъ рѣдко обвинять его въ несовершенствѣ мелочей, что онъ смотритъ на совершенство *частей*, какъ на вѣрный знакъ

*) Этотъ принципъ не слѣдуетъ смѣшивать съ мнѣніемъ Фузели: „Любовь къ тому, что называется обманомъ въ живописи, свидѣтельствуетъ или о дѣтскомъ періодѣ, или о дряхлости вкуса націи". Реализація для ума вовсе не должна непремѣнно повлечь за собою обманъ для зрѣнія.

неправильности, слабости и незнанія. Такимъ образомъ, къ концу жизни онъ нерѣдко, подобно Рейнольдсу, смотритъ на детали и цѣлое, какъ на двухъ непримиримыхъ враговъ; а между тѣмъ нельзя быть великимъ художникомъ, не примиривъ ихъ. И на основаніи того, что однѣ детали, безъ отношенія къ конечной цѣли, указываютъ на ученическій характеръ работы, онъ упускаетъ изъ виду болѣе отдаленную истину, что детали представляющія совершенство въ цѣломъ и содѣйствующія конечной цѣли, доказываютъ принадлежность работы превосходному мастеру.

26. Такимъ образомъ, ни детали, къ которымъ стремятся ради нихъ самихъ, ни кирпичи, которые можно перечислить на картинахъ голландскихъ мастеровъ, ни сосчитанные волосы, ни съ педантической точностью сдѣланные изгибы Деннера не составляютъ истиннаго искусства; напротивъ, это самый низкій, презрѣннѣйшій видъ искусства; высшее искусство представляютъ тѣ детали, при которыхъ имѣется въ виду великая цѣль, къ изображенію которыхъ стремятся ради высшей красоты, существующей въ самыхъ незначительныхъ, въ самыхъ мельчайшихъ твореніяхъ Бога, трактуемой мужественно, свободно, оставляющей неизгладимое впечатлѣніе. Трактуя ничтожнѣйшія черточки, художникъ можетъ проявить столько же величія духа, столько же благородства въ манерѣ, какъ и тогда, когда онъ схватываетъ самыя крупныя. Это величіе заключается, главнымъ образомъ, въ умѣньи уловить родовой характеръ предмета со всѣми тѣми великими элементами красоты, которые являются общими для него и для высшихъ формъ существованія *); при этомъ совершенно устраняются низшіе элементы красоты, которые случайно принадлежатъ предмету, но не характерны для него въ родовомъ отношеніи. Я не могу указать лучшаго примѣра, чѣмъ изображеніе цвѣтовъ въ упомянутой выше картинѣ Тиціана. Въ то время, какъ схвачена каждая тычинка розы,—такъ какъ это необходимо, чтобы ярко отмѣтить цвѣтокъ; въ то время, какъ изгибы и крупныя черты листьевъ переданы съ изысканной вѣрностью, на картинѣ нѣтъ слѣдовъ второстепенной ткани, моху, налета, влаги, нѣтъ и другихъ случайныхъ признаковъ, капель росы, насѣкомыхъ, какихъ бы то ни было украшеній, ничего, помимо простыхъ формъ и оттѣнковъ цвѣтовъ и самые эти оттѣнки упрощены и переданы свободно. Напр., аквилегія имѣетъ въ дѣйствительности сѣроватый, какой-то неопредѣ-

*) Въ слѣдующихъ частяхъ своего труда я покажу, что принципы универсальной красоты общи всѣмъ твореніямъ Бога и, сообразно съ тѣмъ, въ какой долѣ она находится въ предметахъ, одна форма бываетъ выше или ниже другой.

ленный тонъ цвѣта, и никогда, вѣроятно не достигаетъ той яркой чистоты голубого цвѣта, которой надѣлилъ свой цвѣтокъ Тиціанъ. Но художникъ не стремился передать спеціальный цвѣтъ отдѣльнаго цвѣтка. Онъ схватываетъ типъ и передаетъ его съ величайшей чистотой и простотой, которая только доступна краскѣ.

27. При соблюденіи этихъ законовъ для художниковъ становится не только возможнымъ, но и обязательнымъ, такъ сказать, священнымъ долгомъ—изученіе мельчайшихъ деталей съ неослабнымъ вниманіемъ. Каждая полевая трава и цвѣтокъ заключаютъ въ себѣ родовую, отличающую ихъ отъ другихъ, совершенную красоту, имѣютъ свое обиталище, свое спеціальное выраженіе, свои функціи. Высшее искусство—то, которое улавливаетъ этотъ родовой характеръ, развиваетъ и освѣщаетъ его; оно назначаетъ ему его мѣсто въ пейзажѣ; оно, наконецъ, при его помощи возвышаетъ и усиливаетъ великое впечатлѣніе, которое картина, по замыслу, должна произвести. И такое родовое воспроизведеніе необходимо не только по отношенію къ травамъ и цвѣтамъ. Каждый видъ скалы, каждый родъ земли, каждую форму облака, слѣдуетъ изучать столь же прилежно и передавать съ такой же точностью. И мы, такимъ образомъ, неизбѣжно придемъ къ заключенію, которое прямо противоположно постоянно повторяемому догмату критиковъ, болтающихъ, на подобіе попугаевъ, именно ихъ утвержденію, будто черты природы слѣдуетъ „обобщать“. Несомнѣнный и грубо абсурдный характеръ этого догмата былъ бы обнаруженъ уже давно, если бы ея лживость не представлялась удобнымъ прикрытіемъ для лѣности, удобной маской для бездарности. Обобщать! Какъ будто возможно обобщить вещи, по существу различныя. Я приведу характерный образчикъ этого критическаго жаргона, принадлежащій перу одного изъ критиковъ моей книги и помѣщенный въ номерѣ Athenaeum'а отъ 10 февраля настоящаго года (т. е. 1898). „Онъ (т. е. авторъ) желалъ бы, чтобы пейзажисты—геологи, дендрологи, метеорологи и конечно энтомологи, ихтіологи, наконецъ всѣхъ видовъ художники-физіологи,—чтобы все это соединилось въ одномъ лицѣ. Горе истинно поэтическому искусству среди всѣхъ этихъ ученныхъ ѳиванцевъ! Нѣтъ, пейзажистъ не долженъ доводить себя до сниманія портретовъ съ бездушныхъ существъ, подобно деннеровскимъ портретнымъ снимкамъ съ земной поверхности.... Древніе пейзажисты усвоили болѣе свободную, болѣе глубокую и высшую точку зрѣнія на свое искусство: они пренебрегали отдѣльными, частными черточками и передавали только общія, главныя черты. Такимъ образомъ, имъ удавалось передать

цѣлое, достигнуть силы впечатлѣнія, гармоничнаго единства и простого эффекта, элементовъ величія и красоты“.

28. На всякую подобную критику (я отмѣтилъ ее только потому, что она выражаетъ мысли, которыя могутъ заразить нѣкоторыхъ людей чувствующихъ и мыслящихъ) отвѣтъ очень простъ и ясенъ. Совершенно справедливо, что нельзя обобщить гранитъ и сланецъ, какъ нельзя обобщить человѣка и корову. Животное должно быть или тѣмъ, или другимъ; оно не можетъ быть животнымъ вообще, иначе оно вовсе перестаетъ быть животнымъ. Такъ же и скала должна быть той или иной; она не можетъ быть скалой вообще, или она—не скала. Предположимъ, что на переднемъ планѣ картины нарисовано животное, относительно котораго нельзя рѣшить, пони ли оно, или поросенокъ. Тогда критикъ Athenaeum'а можетъ быть объявилъ бы, что это твореніе является „обобщеніемъ“ пони и поросенка, а слѣдовательно, высокимъ образцомъ „гармоничнаго единства и простаго эффекта“. Но я бы сказалъ, что это просто плохой рисунокъ. И когда я не могу узнать, представляютъ ли предметы на переднемъ планѣ картины Сальватора гранитъ, или сланецъ, или туфъ,—я утверждаю, что въ нихъ нѣтъ гармоническаго единства, ни простого эффекта, а есть простая уродливость. Здѣсь нѣтъ никакого величія, нѣтъ никакой красоты; ничего кромѣ разстройства, безпорядка, разрушенія нельзя достигнуть, совершая насиліе надъ естественными отличительными признаками. Смѣшивая элементы животнаго царства, можно только испортить ихъ; смѣшивая же элементы неорганическаго міра, можно лишь погубить ихъ, погубить ихъ совершенно. Мы можемъ, если хотимъ, создать центавровъ; но они все-таки должны быть на половину людьми, на половину лошадьми. Такимъ же образомъ, если пейзажистъ пожелаетъ, онъ можетъ изобразить намъ скалу на половину гранитную, на половину сланцевую, но не такую, которая является одновременно и гранитной и сланцовой или которую можно принять или за ту или за другую. Каждая попытка воспроизвести *какую бы то ни было* скалу сведется къ тому, что не получится *никакой* скалы.

29. Правда, отличительные свойства скалъ, деревьевъ и облаковъ менѣе бросаются въ глаза, и наблюдаются съ меньшимъ постоянствомъ, чѣмъ свойства животнаго міра. Но трудность наблюденія не оправдываетъ его небрежности. Она свидѣтельствуетъ только объ одномъ, именно о томъ, что міръ до сихъ поръ не зналъ ни одной совершенной школы пейзажной живописи. Въ самомъ дѣлѣ, подобно тому, какъ высшая историческая живопись основана на совершенномъ знакомствѣ съ жизнью человѣческой

формы и человѣческаго духа, такъ и высшая пейзажная живопись должна быть основана на совершенномъ знаніи формы, функцій и системы каждой органической или обладающей опредѣленной структурой жизни, которую эта живопись воспроизводитъ. Эта аналогія должна быть очевидна для всякаго человѣка, способнаго мыслить. Всякій принципъ, стоящій въ противорѣчіи съ ней, или ошибоченъ, или ошибочно понятъ. Напримѣръ, критикъ Athenaeum'a называетъ правильную передачу родовыхъ отличій „портретированіемъ наподобіе *Деннера*". Если бы онъ нашелъ какіе-нибудь признаки Деннера въ томъ, что я выставилъ въ качествѣ высшаго образца пейзажной живописи, въ недавнихъ произведеніяхъ Тернера, тогда отъ души привѣтствую его отрытіе и его теорію. Но нѣтъ, портретная живопись въ родѣ деннеровской была бы попыткой нарисовать отдѣльно кристаллы кварца и полевого шпата въ гранитѣ, передать отдѣльные слои слюды въ слюдистомъ сланцѣ. Эта попытка столь же далека отъ того, что я считаю великимъ искусствомъ (отъ свободной передачи родовыхъ чертъ формы и въ томъ и въ другомъ камнѣ), какъ новѣйшая скульптура кружевъ и петель далека отъ Эльджинскаго мрамора. Мартинъ сдѣлалъ попытку такого въ денеровскомъ вкусѣ портретнаго изображенія морской пѣны чуть ли не на цѣлой десятинѣ полотна. Успѣшно ли—это, я думаю, разъ навсегда рѣшили критики его прошлогодней картины „Канутъ".

30. Изъ того, что упомянутое выше знаніе *необходимо* для художника, отнюдь не слѣдуетъ, что оно составляетъ художника, или что такое знаніе имѣетъ цѣну само по себѣ безъ отношенія къ высшимъ цѣлямъ. Всякаго знанія можно искать по низкимъ побужденіямъ и ради низкихъ цѣлей; и лицо, пріобрѣвшее его такимъ образомъ, обладаетъ низкимъ знаніемъ, между тѣмъ, буквально, то же самое знаніе въ умѣ другого человѣка является средствомъ достигнуть высшаго величія и доставить величайшее блаженство. Въ этомъ и заключается различіе между знаніемъ растеній, присущимъ ботанику, и великимъ знаніемъ ихъ, которымъ обладаетъ поэтъ или художникъ. Одинъ замѣчаетъ ихъ отличительные признаки съ цѣлью заполнить свой гербаріумъ, другой — чтобы сдѣлать ихъ проводниками выраженія и чувства. Одинъ считаетъ тычинки, ко всему прикрѣпляетъ имя, и доволенъ. Другой наблюдаетъ каждую черту цвѣта и формы растенія; разсматривая каждое его свойство, какъ элементъ выраженія, онъ извлекаетъ изъ его линій грацію или энергію, незыблемость или спокойствіе, отмѣчаетъ слабость или силу, ясность или трепетаніе его оттѣнковъ; онъ наблюдаетъ его мѣстныя свойства, его

любовь къ извѣстнымъ мѣстамъ или боязнь таковыхъ, питательную или разрушающую силу спеціальныхъ вліяній; онъ ассоціируетъ въ своемъ умѣ всѣ элементы тѣхъ условій, въ которыхъ живетъ растеніе, всѣ вспомогательныя условія, необходимыя, чтобы поддержать его. Цвѣтокъ для художника—живое существо; на листьяхъ цвѣтка написана его исторія, въ движеніяхъ—чувствуется дыханіе страсти. Въ картинѣ этотъ цвѣтокъ уже не мѣсто для наложенія красокъ, не полоска свѣта, лишенная мысли. Это — голосъ, идущій изъ земли, новый аккордъ въ музыкѣ духа, необходимая нота въ гармоніи произведенія, способствующая его нѣжности и величію, его красотѣ столько же, сколько его правдивости.

31. Изображеніе цвѣтовъ у Шекспира и Шелли представляетъ многочисленные примѣры замѣчательнаго искусства въ обращеніи съ деталями. Правда, у художника нѣтъ тѣхъ же средствъ для выраженія мыслей, съ которыми соединяются символы. Онъ въ значительной степени зависитъ отъ знаній и чувствъ зрителя. Но, уничтоживъ детали, художникъ не сдѣлаетъ свое изображеніе болѣе понятнымъ невѣждѣ, а между тѣмъ оно потеряетъ интересъ и для понимающаго. Для неясно пишущаго не можетъ служить оправданіемъ то соображеніе, что нѣкоторые люди не могли бы прочесть написаннаго ясно.

32. Повторяю, обобщеніе, какъ обыкновенно понимаютъ это слово, есть актъ ума грубаго, неспособнаго и неразмышляющаго. Видѣть во всѣхъ горахъ только однородныя груды земли; въ скалахъ — однородныя соединенія твердыхъ массъ; въ деревьяхъ — однородныя собранія листьевъ — не значитъ обладать высокими чувствами и широкимъ умственнымъ кругозоромъ. Чѣмъ больше мы знаемъ и чувствуемъ, тѣмъ больше различаемъ, и различаемъ для того, чтобы овладѣть болѣе совершеннымъ единствомъ. Въ умѣ крестьянина камни укладываются такъ же, какъ они лежатъ на его поляхъ: одинъ похожъ на другой; и нѣтъ никакой связи между всѣми ими. Геологъ различаетъ ихъ и, различая, соединяетъ. Каждый камень отличается отъ своего сосѣда, но самымъ различіемъ своимъ становится къ нему въ извѣстное отношеніе; они не служатъ одинъ повтореніемъ другого; они—части системы; каждый изъ нихъ предполагаетъ существованіе остальныхъ и связанъ съ ними. То обобщеніе правильно, истинно и благородно, которое основано на знаніи отличительныхъ признаковъ и на изученіи взаимнаго отношенія отдѣльныхъ видовъ. То обобщеніе неправильно, ложно и низко, которое основано на незнаніи тѣхъ и смѣшеніи другихъ. Въ этомъ случаѣ получается не обобщеніе,

а путаница и хаосъ. Такъ можно обобщить только разбитую армію въ видѣ безсилія, въ которомъ ничего нельзя распознать, обобщить элементы трупа въ видѣ праха.

Не останавливаясь подробнѣе на догматахъ художественныхъ школъ, перейдемъ къ тѣмъ заключеніямъ, къ которымъ приводитъ насъ наблюденіе надъ законами природы.

33. Я только что замѣтилъ, что каждый родъ скалъ, земли, облаковъ художникъ долженъ знать столь же точно, какъ геологъ и метеорологъ *). И это не съ цѣлью уловить характеръ самихъ этихъ мелкихъ подробностей, а съ цѣлью постигнуть тотъ простой, серьезный и постоянный характеръ, который проявляется въ *общемъ* эффектѣ каждаго вида природы. Всякая геологическая формація имѣетъ особенности, принадлежащія спеціально ей: извѣстныя линіи излома, въ результатѣ чего являются опредѣленныя формы скалъ и земли; извѣстные растительные продукты, среди которыхъ вырабатываются новыя видоизмѣненія, въ зависимости отъ климата и высоты. Въ зависимости отъ этихъ различныхъ условій происходитъ безконечное разнообразіе разрядовъ пейзажа, изъ которыхъ каждый, при различіи отдѣльныхъ чертъ, обнаруживаетъ совершенную гармонію и обладаетъ идеальною красотой, присущей спеціально ему; эта красота не отличается только тѣми особенностями, которыя пріобрѣтаетъ внѣшняя форма человѣка благодаря климатическимъ измѣненіямъ; эта красота создается родовыми отличительными признаками, наиболѣе замѣтными и существенными; отдѣльные классы этихъ признаковъ нельзя обобщать и смѣшивать по своему желанію. Плоская поверхность болотъ и пышные луга третьей формаціи, округленные холмы и скудныя пастбища мѣловой почвы, четырехугольныя лощины и трещины небольшихъ горъ известковой породы, остроконечныя вершины и зубчатыя кручи первобытныхъ горъ не имѣютъ ничего общаго между собою. Въ нихъ все различно, все несоединимо. Самая атмосфера, окружающая ихъ, рѣзко отличается; различны облака; различны самыя особенности бури и солнечнаго сіянія; различны цвѣты, животныя, лѣса. Назначеніе каждаго пейзажа,—а ихъ разряды, повторяю, безконечны по числу, въ зависимости не только отъ скалъ различной породы, но и отъ частныхъ условій, созданныхъ наслоеніями и позднѣйшими образованіями, въ зависимости отъ безчисленныхъ видоизмѣненій климата, положенія, человѣческаго вмѣшательства,—назначеніе каждаго пейзажа, говорю я, преподать особый урокъ, доставить спеціальное наслажденіе. И говорить о соединеніи всѣхъ производимыхъ ими впечатлѣній въ какой-то идеальный ландшафтъ—такая же безсмыслица, какъ говорить о соединеніи всѣхъ родовъ питанія въ идеальную пищу, о смѣшеніи всѣхъ музыкальныхъ мотивовъ въ одинъ идеальный, или о сліяніи всѣхъ мыслей въ одну идеальную идею.

*) Не значитъ ли это, спросятъ, быть можетъ, меня, требовать отъ него больше, чѣмъ можетъ вмѣстить человѣческая жизнь? Нисколько. Вѣдь требуется знаніе только внѣшнихъ свойствъ. А если бы даже, что еще болѣе желательно, требовались основательныя научныя знанія, то время, которое наши художники тратятъ на увеличеніе незрѣлыхъ этюдовъ или на довершеніе своихъ незрѣлыхъ произведеній, было бы достаточно, чтобы стать спеціалистомъ въ любой наукѣ, созданной современными изслѣдованіями, и постигнуть всякую форму, проявляющуюся въ природѣ. Если бы Мартинъ, время, потраченное имъ на разные пустячки въ его „Канутѣ“, провелъ въ прогулкахъ по морскому берегу, то онъ пріобрѣлъ бы много знаній; ихъ было бы достаточно, чтобы создать нѣсколькими взмахами картину, которая вѣчно трогала бы сердца человѣческія, подобно пѣнію морскихъ волнъ.

34. Впрочемъ, сочетаніе различнаго рода пейзажей возможно, хотя невозможно ихъ обобщеніе. Сама природа постоянно устраиваетъ неожиданныя соединенія элементовъ, выражающихъ совершенно различное. Безплодныя скалы, чрезъ лѣсистые выступы, ниспускаются къ равнинѣ. Сквозь зеленыя тѣни гирляндъ винограда проглядываетъ блѣдный свѣтъ вѣчныхъ снѣговъ.

Художнику, такимъ образомъ, представляется на выборъ: или выдѣлить особенный характеръ пейзажа какого-нибудь отдѣльнаго разряда, или соединить вмѣстѣ множество различныхъ элементовъ, изъ которыхъ каждый, въ силу контраста, можетъ усилить красоту другого.

Я думаю, что простой пейзажъ, лишенный сложныхъ соединеній, если только, при его обработкѣ, обращено надлежащее вниманіе на идеальную красоту заключающихся въ немъ чертъ, всегда болѣе мощно трогаетъ сердце. Контрастъ усиливаетъ блескъ красоты, но разрушаетъ ея дѣйствіе. Онъ увеличиваетъ ея привлекательность, но уменьшаетъ ея силу. Впослѣдствіи мнѣ еще много придется говорить по этому вопросу. Въ настоящее время я хочу только отмѣтить то обстоятельство, что искренній художникъ, создающій, на основаніи широкихъ и простыхъ принциповъ, изображеніе цѣльнаго гармоничнаго пейзажа, стремится въ искусствѣ къ такой же высокой цѣли, какъ и самодовольный студентъ, который, съ „своимъ пятиминутнымъ появленіемъ повсюду“, извлекаетъ изъ разныхъ концовъ земли матеріалъ для своей иллюстрированной газеты *); если произведеніе послѣдняго не регу-

*) См. Don Juan X, LXXVI.

лируется строгой мыслью, и отдѣльныя части этого произведенія не связаны натуральными звеньями, то въ своей пестротѣ оно имѣетъ меньше цѣнности, чѣмъ этюдъ, изображающій сорную траву при дорогѣ.

35. Рискуя наскучить вамъ повтореніемъ общеизвѣстнаго, я рѣшаюсь обратиться къ общимъ принципамъ исторической живописи для того, чтобы указать вамъ примѣненіе ихъ къ пейзажу. Самый неопытный новичокъ знаетъ, что каждая фигура, которая необходима въ его картинѣ, является для нея лишнимъ бременемъ, и каждая фигура, которая не согласуется съ цѣлымъ, нарушаетъ его. „Кто не собираетъ вмѣстѣ со мною, тотъ расточаетъ"—таковъ есть или долженъ быть принципъ, руководящій замысломъ художника; сила и величіе его произведенія будутъ въ точности соотвѣтствовать единству чувства, которое обнаруживается въ отдѣльныхъ частяхъ, а также естественному характеру и простотѣ ихъ взаимныхъ отношеній.

Все сказанное вполнѣ примѣнимо къ предметамъ неодушевленной природы. Цѣльность впечатлѣнія разрушается обиліемъ противорѣчивыхъ явленій и соединеніе, въ которомъ нѣтъ гармоніи, губитъ стройность. Тотъ, кто старается соединить простоту съ пышностью, перейти отъ уединенія къ празднеству и сопоставить меланхолію съ весельемъ, тотъ неизбѣжно въ результатѣ произведетъ неопредѣленную пустоту. Каждый видъ имѣетъ свой спеціальный смыслъ. Хотя контрастъ можетъ иногда усилить ощущеніе, сдѣлать его болѣе интенсивнымъ; но онъ все-таки долженъ играть второстепенную роль; противопоставляемое не должно быть равносильно съ главнымъ. Внесеніе всякихъ новыхъ и разнообразныхъ ощущеній ослабляетъ силу того впечатлѣнія, которое уже произведено, а смѣшеніе всѣхъ эмоцій должно повести въ результатѣ къ равнодушію, какъ смѣшеніе всѣхъ цвѣтовъ даетъ бѣлый.

36. Позвольте мнѣ приложить эти простыя правила къ оцѣнкѣ одного изъ „идеальныхъ" пейзажей Клода, извѣстнаго у итальянцевъ подъ именемъ „Il Mulino" (мельница).

Передній планъ представляетъ красивый и превосходно исполненный видъ лѣса; на берегу ручья танцуютъ крестьяне; въ рукахъ настоящаго мастера этого сюжета было бы совершенно достаточно для того, чтобы нарисовать законченную картину, оставляющую впечатлѣніе. Между тѣмъ на другомъ берегу ручья, предъ нами картина пастушеской жизни. Изображенъ человѣкъ и нѣсколько быковъ и козъ, головой впередъ устремляющіеся въ воду, словно ноги ихъ внезапно поражены параличомъ. Уже эта группа является излишней. Пастуху вовсе не было нужды подводить свое стадо такъ близко къ танцующимъ, а танцующіе, навѣрное, испугали бы скотъ. Но когда мы долѣе всматриваемся въ картину, наше чувство получаетъ внезапный и сильный толчокъ, благодаря неожиданному появленію солдатъ среди пастушеской, музыкальной идилліи. Римскіе солдаты верхомъ на лошадяхъ; впереди пѣшій проводникъ явно побуждаетъ ихъ произвести немедленную и рѣшительную атаку на музыкантовъ. За солдатами — круглый храмъ, очень плохой. Возлѣ него, у самыхъ стѣнъ, красивая водяная мельница на полномъ ходу. Около мельницы широкая рѣка съ плотиной. Плотина устроена не для мельницы (эта послѣдняя получаетъ воду съ холмовъ посредствомъ желоба, идущаго надъ храмомъ), но она особенно некрасива и однообразна въ линіи паденія, и вода внизу образуетъ застывшій прудъ, въ которомъ ловятъ рыбу съ лодокъ. Берега этой рѣки, по своимъ очертаніямъ, похожи на геологическія формаціи въ окрестностяхъ Лондона, составившіяся изъ черепковъ и устричныхъ раковинъ. Въ невозможномъ разстояніи отъ мельницы находится городъ, состоящій изъ двадцати пяти круглыхъ башенъ и одной пирамиды. За городомъ—красивый мостъ, за мостомъ—часть Кампаньи съ обломками водопровода; за Кампаньей — цѣпь Альпъ; налѣво — тиволійскіе водопады.

Это, по моему, прекрасный образчикъ того, что обыкновенно называютъ „идеальнымъ" пейзажемъ, т. е. группа этюдовъ съ натуры, которые схвачены на удачу и обладаютъ такими противоположными характерами, что одинъ уничтожаетъ эффектъ другого; кромѣ того, они настолько неестественны и несогласованы, что производятъ вполнѣ впечатлѣніе чего-то невозможнаго. Произведемъ анализъ отдѣльныхъ предметовъ въ этомъ идеальномъ произведеніи Клода.

37. Можетъ быть, на всей землѣ нѣтъ вида, производящаго болѣе сильное впечатлѣніе, чѣмъ уединенная мѣстность римской Кампаньи при вечернемъ освѣщеніи. Пусть читатель на минуту мысленно удалится отъ шума и волненія живого міра и перенесется въ эту дикую и пустынную равнину. Земля поддается и крошится подъ его ногами; никогда не ступалъ онъ такъ легко; почва подъ нимъ бѣлая, рыхлая, прогнившая, подобно пыльнымъ остаткамъ человѣческихъ костей *). Длинная переплетающаяся трава колеблется и волнуется слабо подъ дуновеніемъ вечерняго вѣ-

*) Плодородная почва Кампаньи образовалась, главнымъ образомъ, изъ разложившейся лавы; подъ нею лежитъ пластъ бѣлой пемзы, въ точности напоминающій остатки костей.

терка, и тѣни, падающія при ея движеніи, дрожатъ и трепещутъ словно лихорадочнымъ трепетомъ, вдоль старыхъ развалинъ, озаренныхъ солнечнымъ свѣтомъ. Холмы рыхлой земли, словно волны, возвышаются вокругъ него, словно мертвецы въ своемъ снѣ затѣяли безпокойную возню и приподнимаютъ землю. А разбросанные въ безпорядкѣ глыбы чернаго камня, отесанныя въ правильную четырехугольную форму, жалкія руины нѣкогда пышныхъ, а теперь исчезнувшихъ зданій, точно налегли на мертвыхъ и крѣпко сдавили ихъ тамъ внизу. Ползучій, пурпуровый ядовитый туманъ низко стелется надъ степью, окутывая призрачные остатки массивныхъ развалинъ, на ихъ расщелинахъ играетъ красноватый свѣтъ, словно умирающее пламя оскверненныхъ алтарей. Голубой хребетъ Албанской горы рѣзко выдѣляется на пышно зеленомъ, ясномъ и спокойномъ фонѣ. Темныя облака, словно сторожевыя башни, неизмѣнно сторожатъ Аппенинскія вершины. Отъ равнины къ горамъ глыбы разбитаго водопровода, одна за другою таютъ во мракѣ, словно безчисленныя тѣни похоронныхъ плакальщиковъ, выходящихъ изъ могилы націи.

38. Произведемъ теперь вмѣстѣ съ Клодомъ нѣкоторыя „идеальныя" измѣненія въ этомъ пейзажѣ. Во-первыхъ, превратимъ многочисленныя Аппенинскія стремнины въ четыре сахарныя головы. Во-вторыхъ, уничтожимъ Албанскую гору и вмѣсто нея помѣстимъ огромную мусорную кучу. Далѣе сотремъ съ лица земли большую часть водопроводовъ и оставимъ только одну или двѣ арки съ цѣлью уничтожить непріятный видъ однообразія, который получается благодаря ихъ безконечной длинѣ. Вмѣсто пурпурнаго тумана и заходящаго солнца создадимъ свѣтло-голубое небо съ круглыми бѣлыми облаками. Наконецъ, избавимся отъ непріятныхъ развалинъ на переднемъ планѣ, посадимъ здѣсь нѣсколько красивыхъ деревьевъ; пошлемъ за скрипачами, устроимъ танцы и пикникъ.

Нетрудно видѣть, что такого именно рода улучшеніе произвелъ Клодъ въ томъ матеріалѣ, который находился въ его распоряженіи. Откосы города Рима, спускающіеся къ пирамидѣ Кая Цестія, даютъ разнообразнѣйшія и красивѣйшія линіи; кромѣ того, каждая частица его построекъ представляетъ богатый матеріалъ для созерцанія и размышленія. Это мѣсто было идеализировано Клодомъ въ видѣ одинаковыхъ круглыхъ башенъ; онѣ не могутъ дать никакой идеи, развѣ только идею о своей непригодности для жилья; онѣ не могутъ возбудить никакого интереса, развѣ только трудно разрѣшимый вопросъ, зачѣмъ вообще онѣ были построены. Развалины храма не производятъ впечатлѣнія, бла-

годаря близости водяной мельницы, и необъяснимы, благодаря
введенію римскихъ солдатъ. Движеніе мутныхъ струй меланхо-
лическаго Тибра и Аніо производитъ само по себѣ впечатлѣніе,
но это впечатлѣніе тотчасъ же исчезнетъ, если мы нарушимъ
тишину теченія, устроивъ плотины, если мы украсимъ ихъ забро-
шенныя воды красивымъ мостомъ, помѣстимъ на ихъ пустынной
поверхности лодки, сѣти и рыболововъ.

Подобные пейзажи, я думаю, могутъ производить лишь одно
дѣйствіе на человѣческое сердце: оно становится черствымъ и низ-
кимъ; такіе пейзажи уничтожаютъ въ немъ любовь ко всему про-
стому, серьезному и чистому и пріучаютъ его къ поддѣльному,
къ тому, что извращено въ своемъ цѣломъ, неправильно и несо-
вершенно въ своихъ деталяхъ. Пока подобныя произведенія бу-
дутъ выставляться какъ образцы для подражанія, пейзажная жи-
вопись будетъ фабрикаціей, ея творенія—пустяками, а ея покро-
вители—дѣтьми.

39. Цѣль предлагаемаго труда — показать крайнюю ложность
тѣхъ фактовъ и принциповъ, несовершенство того матеріала, оши-
бочность той системы, которые лежатъ въ основаніи подобныхъ
произведеній, далѣе, доказать необходимость и благородное зна-
ченіе серьезнаго, правильнаго, любовнаго изученія природы, та-
кой, какъ она есть, внушить отвращеніе ко всѣмъ измѣненіямъ
и поправкамъ, которыя внесли въ нее люди. И похвала, которую
я воздаю въ первой части труда нѣкоторымъ англійскимъ, ху-
дожникамъ, находитъ свое оправданіе только въ этихъ основані-
яхъ. Они, часто правда съ недостаточными способностями, съ не-
складными усиліями, но всегда честно и хорошо воспринимали
слово Божіе и въ облакахъ, и въ листьяхъ, и въ волнахъ, удер-
жали его *) и смиренно старались передать міру ту чистоту впе-

*) Тѣ чувства, которыя проявляетъ Констэбль по отношенію къ своему искусству могли бы вполнѣ служить образцомъ для молодыхъ студентовъ, если бы онъ не впадалъ нѣсколько въ другую крайность: ему не мѣшало бы принимать больше въ расчетъ произведенія своихъ сотоварищей, которые могли кое въ чемъ исправить и направить его. Картинами слѣдуетъ пользоваться не какъ авторитетами, а какъ толкованіемъ природы; совершено такъ же, какъ богословы являются для насъ не авторитетами, а только толкователями Библіи. Констэбль изъ страха проявить излишнее поклоненіе святымъ, лишается часто поучительнаго въ Св. писаніи, такъ какъ, читая его, онъ не желаетъ воспользоваться помощью другихъ людей. Съ другой стороны, Джорджъ Бомонъ въ анекдотахъ изъ жизни Констэбля сообщаетъ печальный примѣръ того униженія, въ которое можетъ впасть человѣческій умъ, когда онъ дозволяетъ человѣческимъ твореніямъ стать между собою и Творцомъ. Тотъ фактъ, что онъ рекомендуетъ цвѣтъ старой кремонской скрипки въ качествѣ господствующаго всюду, далѣе шаблонный

чатлѣнія, которая одна способна сдѣлать искусство орудіемъ добра, а художественныя творенія предметомъ благодарности.

40. Необходимо беззавѣтно любить то, чему учитъ природа, необходимо безусловно покоряться ея урокамъ. Но если мнѣ часто придется настаивать на этомъ положеніи, то не менѣе насущная обязанность моя заключается въ томъ, чтобы высказывать осужденіе небрежной передачѣ случайныхъ впечатлѣній, механическому копированію незначительныхъ предметовъ, которыя такъ часто можно замѣтить въ нашей новой школѣ *). Легкій и слу-

вопросъ „гдѣ помѣстите вы ваше темное дерево?“, все это указываетъ на прострацію ума, одновременно столь смѣшную и столь печальную, что она можетъ служить лучшимъ предостереженіемъ для студента галлереи. Такое служеніе искусству есть самая низкая праздность, на которую только возможно затратить жизнь. Итакъ двухъ опасныхъ крайностей слѣдуетъ избѣгать: слѣдуетъ, такъ сказать, не забывать Писанія, но и не презирать богослововъ; слѣдуетъ опасаться съ одной стороны рабства, а съ другой—излишняго вольнодумства. Уловить и удержать средину въ искусствѣ столь же трудно, какъ и въ религіи; но великая опасность заключается и въ излишней педантической точности. Тому, кто смиренно идетъ за природой, рѣдко грозитъ опасность упустить изъ виду искусство. Во всемъ, что есть истинно великаго въ человѣческихъ твореніяхъ, онъ всегда найдетъ частицу того, что послужило имъ оригиналомъ; за это онъ будетъ относиться къ нимъ съ благодарностью, а иногда и съ уваженіемъ слѣдовать имъ. Но тотъ, кто избираетъ своимъ руководителемъ не природу, а искусство, можетъ совершенно потерять изъ виду все, что искусство истолковываетъ, онъ можетъ одновременно впасть въ грѣхъ идолопоклонства и въ униженное состояніе рабства.

*) Я долженъ бы былъ особенно остановиться на этомъ недостаткѣ (потому что онъ является чѣмъ-то фатальнымъ) въ своемъ трактатѣ, но причина его скорѣе кроется въ самой публикѣ, чѣмъ въ художникѣ и въ потребностяхъ публики столько же, сколько въ ея желаніи. Такія картины, которыя сами художники пожелали бы рисовать, не могли бы найти достаточно высокой оцѣнки. При современномъ состояніи общества всегда легче найти десять покупателей на этюды, стоющіе по десяти гиней, чѣмъ одного покупателя на картину во сто гиней. Я часто поражался и печалился, видя, какъ публика оставляла безъ всякой награды стремленіе художника возвыситься надъ фабрикаціей, его усиліе создать что-нибудь похожее на законченное произведеніе. На послѣдней акварельной выставкѣ находилась прекрасная картина Давида Кокса, идеальная въ настоящемъ смыслѣ этого слова. Лѣсное ущелье съ нѣсколькими овцами, пробирающимися сквозь густой папоротникъ, и даль вечерняго неба, торжественно открывающаяся надъ темными массами лѣса. Она стоила всѣхъ его вещицъ, висѣвшихъ по стѣнамъ, вмѣстѣ взятыхъ. И тѣмъ не менѣе публика расхватала всѣ эти мелкія вещицы, всѣ эти пятна и брызги, утокъ, сорныя травы, колосья, все, что было ловко сдѣлано и незначительно. А настоящая картина, свидѣтельствовавшая о полномъ развитіи ума художника, осталась его собственностью. Какъ могу я, и всякій другой человѣкъ совѣсти, совѣтовать послѣ этого художнику, чтобы онъ стремился къ чему-нибудь болѣе высокому чѣмъ то, что требуетъ ловкости и четверти часа работы? Каттермоля, по моему мнѣнію, сковали и погубили такимъ же точно образомъ. Онъ началъ свою карь-

чайный характеръ ихъ замысла, безцѣльное умноженіе неотдѣ-
ланныхъ произведеній, недостаточная опредѣленность и возвышен-
ность цѣли накладываютъ пятно на всю систему и поддерживаютъ
въ критикѣ печальное предубѣжденіе, будто поля и холмы менѣе
пригодны для изученія, чѣмъ галлереи и частныя студіи. Не вся-
кая случайная мысль, которая приходитъ въ голову при видѣ
дождя или при свѣтѣ солнца, не всякій лучъ палящаго солнца,
не всякая мечта, которую навѣетъ прохлада молодого лѣса, дол-
жны быть переданы міру въ томъ видѣ, какъ они явились: не про-
думанные, незаконченые и забытые художникомъ тотчасъ же
послѣ того, какъ онъ покинулъ свой мольбертъ. Только то мо-
жетъ считаться картиной, въ чемъ душа,—не сырой матеріалъ, а
одушевляющее чувство, навѣянное многими такими впечатлѣні-
ями, сконцентрировано и передано съ помощью хорошо постигну-
тыхъ, тщательно выбранныхъ формъ. Этотъ матеріалъ слѣдуетъ
идеализировать въ истинномъ смыслѣ этого слова; при этомъ не
слѣдуетъ предоставлять безпредѣльнаго простора той способности
унижать дѣла Бога, которую человѣкъ называетъ „воображені-
емъ“; необходимо обнаружить тщательное знакомство съ каждою
частью, съ каждою чертой и функціей предмета. Детали должны
быть отдѣланы до послѣдней линіи сообразно съ величіемъ и
простотой цѣлаго; разработаны съ тѣмъ благороднымъ усердіемъ,
которое концентрируетъ чрезмѣрное, даетъ стройность безпоря-
дочной грудѣ. Это усердіе не слѣдуетъ тратить на всякій сю-
жетъ, который только на видъ возбуждаетъ доброе чувство, но
лишь на избранные сюжеты, въ которыхъ природа даетъ рукамъ
художника самые чистые источники. Они могутъ занимать скром-
ное мѣсто, но должны быть совершенными въ своемъ родѣ. Есть
совершенство кустарника и хижины, какъ есть совершенство лѣса
и дворца. Выбравъ и передавъ намъ придорожную траву или бе-
реговые камешки, великій художникъ будетъ ближе къ идеалу,

еру съ законченныхъ и тщательно обработанныхъ картинъ; онѣ, я ду-
маю, никогда не оплачивались; теперь онъ развращаетъ себя, тратя свой
прекрасный талантъ на удовлетвореніе поверхностнаго вкуса публики,
и идетъ по позорному пути прибыли и безславія. Виноваты такимъ
образомъ обѣ стороны: художникъ выставляетъ на показъ свою лов-
кость, создавая своей кистью недостойные фокусы; между тѣмъ насто-
ящая отдѣлка, требующая въ десять разъ больше труда и знанія,
представляется чѣмъ-то нелѣпымъ извращенному вкусу, который ху-
дожникъ самъ воспиталъ въ своихъ покровителяхъ; такъ заурядный
актеръ своими завываніями и криками часто дѣлаетъ на видъ дикими
лучшіе штрихи совершеннаго творенія. Виновата съ другой стороны и
публика: для того, чтобы узнать и отличить разнообразныя способ-
ности великаго художника, она затрачиваетъ менѣе труда, чѣмъ для
оцѣнки достоинства повара или искусства танцора.

чѣмъ незначительный талантъ, загромождающій передній планъ картины грандіозными колоннами и воздвигающій невозможныя горы до небесъ. Наконецъ, эти избранные сюжеты не должны служить одинъ повтореніемъ другого; каждый долженъ основываться на новой идеѣ и развивать совершенно особый ходъ мыслей. Такимъ образомъ творенія, созданныя художникомъ въ теченіе всей его жизни, должны составить какъ бы цѣлую послѣдовательную серію опытовъ, восходящихъ постепенно по лѣстницѣ творенія отъ самыхъ скромныхъ видовъ до самыхъ возвышенныхъ; каждая картина является необходимымъ звеномъ въ общей цѣпи, звеномъ, которое держится на предшествующемъ и ведетъ къ слѣдующему; а цѣлое, въ своей привлекательной стройности, дѣлаетъ болѣе тѣсными узы, связующія природу съ человѣческимъ сердцемъ.

41. Отсутствіе старанія у новыхъ художниковъ должно встрѣтить съ моей стороны такое же осужденіе, какъ и ложное направленіе старыхъ. Въ виду этого моя задача распадается, естественно, на три части. Во-первыхъ, я постараюсь съ научной точностью изслѣдовать и привести въ систему факты природы, указывая, какъ въ нѣкоторыхъ идеальныхъ своихъ произведеніяхъ старые мастера пренебрегали самыми первыми основами своего искусства. Установивъ разъ навсегда эти основы, я во второй части своего труда объясню и проанализирую природу двухъ чувствъ: прекраснаго и возвышеннаго, изслѣдую особенности каждаго рода пейзажа и, насколько сумѣю, раскрою ту истину, вѣчную, неизъяснимую и неистощимую, прелестью которой Всевышній отмѣтилъ всѣ предметы, если только воспринимать ихъ такими, какими Онъ даетъ ихъ намъ. Наконецъ, я постараюсь прослѣдить дѣйствіе всего этого на сердце и умъ человѣка, указать на нравственныя функціи и цѣли искусства, опредѣлить ту роль, которую оно играетъ въ нашихъ мысляхъ, то вліяніе, которое оно оказываетъ на нашу жизнь, постараюсь навязать художнику отвѣтственность проповѣдника и привить общественному сознанію то уваженіе къ этому званію, которое ему по справедливости принадлежитъ.

Несомнѣнно, что первая часть этой задачи, которая въ сущности и есть все, что я способенъ предложить читателю,—представляется наименѣе интересной и наиболѣе трудной, особенно вслѣдствіе того, что ее необходимо выполнить, не ссылаясь на какіе бы то ни были принципы красоты или вліянія чувства. Она есть сухая, правильная классификація матеріальныхъ вещей, а не изученіе мыслей и страстей. Не обвиняйте меня поэтому въ недостаткѣ

чувствъ, которыя я умышленно подавилъ въ себѣ. Разсмотрѣніе высшихъ свойствъ не должно прерывать работой молотка и эндіометра.

42. Далѣе я попросилъ бы не считать мои частыя ссылки на мастеровъ итальянской школы просто традиціонной манерой. Въ дальнѣйшихъ страницахъ, я думаю, найдется не мало доказательствъ того, что блескъ имени не легко можетъ увлечь меня; въ виду этого беззавѣтная любовь, которую я питаю къ твореніямъ великихъ представителей исторической и религіозной живописи, искренна и зиждется на хорошихъ основаніяхъ. И дѣйствительно каждый защищаемый мною принципъ искусства я могу иллюстрировать произведеніями людей, которые считаются мастерами изъ мастеровъ. И пока мое ученіе развиваетъ въ публикѣ высшее пониманіе и любовь къ твореніямъ Буонароти, Леонардо, Рафаэля, Тиціана и Кальяри, публика можетъ безъ всякаго страха предоставить мнѣ право наносить удары (которые покажутся мнѣ необходимыми для доказательства моихъ принциповъ) такимъ художникамъ, какъ Гаспаръ Пуссенъ и Вендевельде.

43. Дѣйствительно, я думаю, что одинаковое число поводовъ заставляютъ защищать и Микель Анджело противъ мелочности современниковъ и Тернера противъ традиціонныхъ условностей прежняго времени. Въ самомъ дѣлѣ хотя имена отцовъ религіозной живописи у всѣхъ на устахъ, наша вѣра въ нихъ напоминаетъ вѣру массъ въ свою религію, именно, эта вѣра номинальна и мертва. Тщетно молодыхъ студентовъ заставляютъ написать извѣстное количество копій съ произведеній Микель Анджело, когда ихъ хлѣбъ зависитъ отъ количества тѣхъ блестящихъ бездѣлушекъ, которыя они могутъ нагромоздить на полотно. И я готовъ порицать современную систему исторической живописи съ такимъ же рвеніемъ, съ какимъ я хвалю нашу школу пейзажа, но тяжелая и неблагодарная задача—нападать на произведенія живыхъ художниковъ, борющихся съ неблагопріятными условіями всякаго рода и особенно съ ложными вкусами націи, которая смотритъ на произведенія искусства или съ чувствительностью ребенка или съ тупостью мегатерія *).

44. Меня обвиняли въ рѣзкихъ и грубыхъ выраженіяхъ по отношенію къ тѣмъ произведеніямъ, къ которымъ я отнесся отрицательно. Возможно, что я нѣсколько заразился, читая критическія статьи нашихъ журналовъ, въ которыхъ только и есть, что грубость. Но въ моихъ словахъ, я думаю, достаточно много правды

*) Допотопное животное.

чтобы извинить ихъ рѣзкость. При томъ никакой мечъ не пробьетъ тѣхъ слишкомъ сильно укрѣпившихся мнѣній, которыми какъ броней защищены извѣстные художники противъ аттаки разума. Мой отвѣтъ на подобные упреки давно уже предвосхищенъ знаменитымъ софистомъ который сказалъ при такихъ же условіяхъ: *Τίς δ' ἔστιν ὁ ἄνθρωπος ὡς ἀπαίδευτός τις, ὅς οὕτω φαῦλα ὀνόματα ὀνομάζειν τολμᾷ ἐν σεμνῷ πράγματι; Τοιοῦτός τις, ὦ Ἱππία, οὐδὲν ἄλλο φροντίζων ἢ τὸ ἀληθές.* (Что за человѣкъ тотъ, кто настолько не воспитанъ, что въ серьезномъ сочиненіи употребляетъ дурныя слова? Такой человѣкъ, Гиппій, думаетъ только объ истинѣ).

45. Болѣе поразило меня другое обвиненіе, именно обвиненіе въ необдуманной строгости по отношенію къ произведеніямъ современныхъ художниковъ. Въ самомъ дѣлѣ, во всѣхъ тѣхъ случаяхъ когда мнѣ приходилось нападать на нихъ, я убѣжденъ, что причинялъ себѣ гораздо сильнѣйшую боль, чѣмъ я вообще способенъ причинить. Въ нѣкоторыхъ случаяхъ я удерживался отъ слова осужденія, которое считалъ необходимымъ для полнаго пониманія своего труда, удерживался изъ опасенія огорчить или обидѣть людей, чувства и обстоятельства которыхъ мнѣ были невѣдомы. Въ дѣйствительности, фальшивый на первый взглядъ и преувеличенный тонъ всей книги въ благопріятномъ для современнаго искусства смыслѣ въ значительной степени зависитъ именно отъ того, что я избѣгалъ порицаній, которыя придали бы ей равновѣсіе и хранилъ молчаніе тамъ, гдѣ не могъ хвалить. Я предпочелъ бы лучше подождать еще годъ—два съ достиженіемъ своихъ цѣлей, чѣмъ достигнуть ихъ, разбивая человѣческія сердца и очаги. Поэтому я позволялъ себѣ высказывать неблагопріятныя мнѣнія только тамъ, гдѣ популярность художника и симпатіи къ нему были такъ велики, что мнѣніе одного человѣка не имѣло для него значенія.

46. Въ заключеніе еще два слова. Вотъ уже нѣсколько лѣтъ какъ мы слышимъ по адресу произведеній Тернера обвиненіе въ недостаткѣ ихъ *правдивости*. На всѣ указанія относительно ихъ силы, возвышенности, красоты раздается одинъ отвѣтъ: „Они не похожи на природу“. Я вступилъ на ту почву, на которой стоятъ мои оппоненты, и старался тщательнымъ изслѣдованіемъ дѣйствительныхъ фактовъ доказать, что Тернеръ *слѣдуетъ* природѣ и рисуетъ съ натуры больше, чѣмъ всякій другой. Я ждалъ, что это положеніе (основу всѣхъ моихъ будущихъ усилій) будутъ отчаянно оспаривать и что мнѣ придется завоевывать каждую пядь своего пути. Ничуть не бывало. Мои противники сразу покинули поле битвы. Одинъ (сотрудникъ Атенеума) не нашелъ лучшей

опоры, чѣмъ заявленіе, что онъ „не одобряетъ натуральнаго стиля въ живописи. Если кому-нибудь хочется видѣть *природу*, то пусть идетъ и смотритъ на нее самое. Зачѣмъ брать ее изъ вторыхъ рукъ, съ полотна?“ Другой (Блеквудъ), еще болѣе пораженный, прибѣгъ къ еще болѣе характерному способу защиты. „Намъ интересно видѣть вещи не такими, каковы онѣ въ дѣйствительности во всѣхъ отношеніяхъ, намъ интересно, какъ умъ художника можетъ превратить ихъ въ то, чѣмъ онѣ *не* бываютъ“. Пусть читатель выбираетъ самъ, преуспѣвать ли ему вмѣстѣ съ Блеквудомъ и его товарищами въ разсмотрѣніи того, какъ умъ художника превращаетъ вещи въ то, чѣмъ онѣ *не* бываютъ; или же вмѣстѣ со мною читатель предприметъ болѣе сухой, но въ цѣломъ быть можетъ болѣе производительный трудъ и опредѣлитъ вещи такъ, какъ онѣ бываютъ въ дѣйствительности.

СОВРЕМЕННЫЕ ХУДОЖНИКИ

ЧАСТЬ I

ОБЩІЕ ПРИНЦИПЫ

ОТДѢЛЪ I

ПРИРОДА ИДЕЙ ПЕРЕДАВАЕМЫХЪ ИСКУССТВОМЪ

ГЛАВА I

ВВЕДЕНІЕ

§ 1. Мнѣніе публики можетъ служить критеріемъ, не раньше какъ по истеченіи большого періода времени.

Едва ли можно оспаривать, что все, бывшее въ теченіе вѣковъ предметомъ человѣческаго поклоненія, обладало въ какомъ-нибудь отношеніи истиннымъ достоинствомъ и притомъ въ высокой степени. Если это такъ, то причина этого явленія лежитъ вовсе не въ томъ, что умъ и чувство большинства наиболѣе способны отличить дѣйствительно превосходное, а въ томъ, что всѣ ошибочныя мнѣнія не прочны, и всѣ неосновательныя скоропреходящи. Мысли и чувства, заставляющія отрицать заслуженную славу и приписывать незаслуженную, не имѣютъ достаточныхъ основаній и силы для того, чтобы прочно удержаться въ теченіе большого періода времени. Между тѣмъ мнѣнія, составленныя на правильныхъ основаніяхъ немногими, дѣйствительно компетентными судьями, прочны и мало-по-малу переходятъ отъ одного человѣка къ другому. Спускаясь ниже и захватывая все болѣе широкія сферы, они уравниваютъ все и съ безусловной авторитетностью царятъ даже тамъ, гдѣ не могутъ понять ихъ основаній и причинъ. Отъ этой побѣды вѣчнаго надъ непрочнымъ зависитъ репутація всего высшаго въ искусствѣ и литературѣ. Для всего великаго въ томъ и другомъ,

было бы оскорбительно предположеніе, что оно непосредственно обращается къ незначительнымъ и некультивированнымъ силамъ. Мысль, что всякаго человѣка можетъ правильно оцѣнить только равный или высшій, слишкомъ проста и ясна. Низшій можетъ переоцѣнить его въ своемъ энтузіазмѣ, или, что случается чаще, унизить его въ своемъ невѣжествѣ, но онъ не можетъ составить хорошо обоснованной и вѣрной оцѣнки. Я не стану приводить доказательствъ этой мысли, такъ какъ они потребовали бы слишкомъ много мѣста. Замѣчу, что нѣтъ такого процесса, посредствомъ котораго мысли, ошибочныя каждая въ отдѣльности, стали бы вѣрны соединившись въ массу *). Положимъ я, разсматривая какую-нибудь картину въ академіи, слышу какъ двадцать человѣкъ одинъ за другимъ выражаютъ свой восторгъ предъ какой-нибудь плохой вещью, продуктомъ ремесла или подражанія, за подкладку плаща или атласныя туфли. Было бы нелѣпо воображать, что вмѣстѣ они выразятъ осужденіе тому, чему покланялись каждый въ отдѣльности. Положимъ далѣе, что они равнодушно прошли мимо созданія благороднѣйшаго творчества, совершеннѣйшей истины только потому, что въ немъ нѣтъ фокусовъ кисти и кривлянья. Было бы нелѣпо думать, что они коллективно оцѣнятъ то, что презираютъ каждый въ отдѣльности; никакое время, никакое сравненіе идей не заставитъ чувства и знаніе такихъ судей прійти къ правильному заключенію, не побудитъ ихъ проникнуться уваженіемъ къ дѣйствительно высокому въ искусствѣ. Вопросъ рѣшается не ими, а для нихъ; рѣшается сначала немногими: чѣмъ выше достоинства произведенія, тѣмъ меньше число оцѣнившихъ его. Рѣшеніе этихъ немногихъ передается людямъ, стоящимъ ступенью ниже въ духовномъ отношеніи, а эти передаютъ въ еще болѣе широкія и низшія сферы. Каждый классъ сознаетъ превосходство того, который стоитъ надъ нимъ и поэтому съ уваженіемъ относится къ его рѣшенію. Такимъ образомъ съ теченіемъ времени правильное и вѣчное мнѣніе сообщается всѣмъ, становится для всѣхъ дѣломъ вѣры, при чемъ оно тѣмъ прочнѣе укрѣпляется, чѣмъ болѣе забываются его основанія **).

*) Мнѣніе большинства бываетъ правильно лишь въ одномъ случаѣ, когда каждый индивидуумъ, какъ можно предположить, скорѣе долженъ быть справедливымъ чѣмъ несправедливымъ, напр., въ судѣ присяжныхъ. Но гдѣ больше вѣроятности, что отдѣльныя лица скорѣе ошибаются, чѣмъ судятъ вѣрно, тамъ вѣрно мнѣніе меньшинства. Такъ именно бываетъ въ искусствѣ.

**) Впрочемъ, существуютъ тысячи вліяющихъ условій, благодаря которымъ процессъ этотъ не всегда неизбѣженъ. Иногда онъ совершается быстро и вѣрно, иногда онъ невозможенъ. Онъ не является неизбѣжнымъ въ ораторскомъ искусствѣ и драмѣ, потому что толпа —

Но когда процессъ совершился и произведеніе освящено временемъ въ умахъ человѣческихъ, тогда уже не могутъ какое-нибудь новое произведеніе равнаго достоинства сравнивать безпристрастно съ этимъ произведеніемъ. Исключеніе составляютъ только умы воспитанные и способные оцѣнить достоинства, и при томъ достаточно сильные для того, чтобы сбросить съ себя тяжесть предубѣжденія и традиціи, которая неизмѣнно тянетъ къ старымъ фаворитамъ. Гораздо легче, говоритъ Берри, повторить извѣстныя достоинства Фидія, чѣмъ изслѣдовать достоинства Агазія. Въ живописи необходимо много техническихъ и практическихъ знаній для правильнаго сужденія о ней; поэтому здѣсь единственно ком-

§ 2. И потому оно упорно, разъ образовалось.

ближайшій судья въ этихъ искусствахъ, цѣль которыхъ трогать толпу (хотя прекрасная драма должна имѣть многое другое помимо того, что драматично по существу, но толпа понимаетъ только драматическій элементъ въ драмѣ). Далѣе, этотъ процессъ можетъ не имѣть мѣста, когда, обладая высшими свойствами, произведеніе обращается вмѣстѣ съ тѣмъ къ общимъ страстямъ, къ тѣмъ способностямъ и чувствамъ, которыя общи людямъ и животнымъ. Тогда популярность является столь же быстрой, сколько основательной; искренно и чистосердечно содѣйствуетъ ей каждый умъ, но въ каждомъ она основывается на достоинствахъ различнаго характера. Такъ случилось со многими лучшими твореніями литературы. Возьмемъ напр., Донъ-Кихота. Самый низшій умъ отыщетъ для себя постоянное грубое развлеченіе въ несчастьяхъ рыцаря и безпрерывное удовольствіе въ симпатіи къ его оруженосцу. Человѣкъ средняго ума пойметъ сатирическое значеніе и силу книги, оцѣнитъ ея остроуміе, изящество и правдивость. Но только возвышенный, особый умъ откроетъ въ ней полную нравственную красоту любви и правды, которая является постояннымъ спутникомъ всѣхъ самыхъ слабыхъ сторонъ и заблужденій героя. Поднявшись надъ грубыми приключеніями и плоскими шутками такой умъ проникнетъ сквозь ржавыя латы, въ безумно блуждающемъ взорѣ онъ уловитъ выраженіе силы, самопожертвованія и всечеловѣческой любви. Такъ же обстоитъ дѣло съ твореніями Скотта и Байрона; ихъ популярность распространилась мгновенно и была вполнѣ заслужена, потому что они обращаются къ общечеловѣческимъ страстямъ и вмѣстѣ съ тѣмъ выражаютъ мысли, доступныя только немногимъ. Но большинство ихъ поклонниковъ восторгается самыми слабыми частями ихъ твореній подобно тому, какъ большинство паствы восторгается любимымъ проповѣдникомъ за самыя худшія мѣста его рѣчи.

Процессъ бываетъ, далѣе, быстрымъ и прочнымъ тогда, когда въ произведеніи хотя и немного такого, что можетъ увлечь сразу массу, но за-то много такихъ сторонъ, которыя могутъ доставить ей наслажденіе при условіи, что ея вниманіе авторитетно направятъ на нихъ. Такова репутація Шекспира. Ни одинъ заурядный умъ не можетъ понять, въ чемъ его безспорное превосходство. Но въ его произведеніяхъ много забавнаго, много приводящаго въ содроганіе, волнующаго, много такого, что драматично въ точномъ смыслѣ слова, и все это не болѣе, чѣмъ во всякой другой драмѣ. При первомъ своемъ появленіи произведенія Шекспира были встрѣчены среднимъ успѣхомъ, какъ произведенія съ обычными достоинствами. Но когда было постанов-

петентными судьями являются тѣ, которые сами подлежатъ суду и которые не могутъ вслѣдствіе этого высказывать своего мнѣнія; въ виду всего этого должны пройти столѣтія, прежде чѣмъ станетъ возможнымъ произвести справедливое сравненіе между двумя художниками различныхъ эпохъ: превосходство старинныхъ художниковъ сквозь долгій промежутокъ времени оказываетъ тираническое, даже гибельное вліяніе на умы публики, и тѣхъ, для кого, при вѣрномъ пониманіи, оно должно было бы служить руководителемъ и образцомъ. Ни въ одномъ европейскомъ городѣ, гдѣ интересуются искусствомъ, горизонты его не являются столь безнадежными, а стремленія — столь безрезультатными, какъ въ Римѣ. Причина этого явленія заключается въ томъ, что среди студентовъ авторитетъ ихъ предшественниковъ въ искусствѣ является безапелляціоннымъ, и тупой копировальщикъ изучаетъ Рафаэля, а не то, что изучалъ самъ Рафаэль. Поэтому на каждомъ, кто въ состояніи указать опредѣленно какіе бы то ни было элементы превосходства въ современномъ искусствѣ и чье положеніе при этомъ освобождаетъ его отъ непріятности, на каждомъ такомъ человѣкѣ лежитъ священный долгъ. Именно, онъ обязанъ

§ 3. Причины, побудившія автора въ отдѣльныхъ случаяхъ возставать противъ него

лено съ высоты рѣшеніе и кругъ расширился, публика добросовѣстно подхватила кличъ восторга. Дайте ей кинжалы, привидѣнія, шутовъ и королей,—при этихъ реальныхъ и опредѣленныхъ источникахъ удовольствія она приметъ на себя добавочный трудъ заучить полдюжины цитатъ, не понимая ихъ, и признаетъ превосходство Шекспира безъ дальнѣйшихъ колебаній. Едва ли непониманіе среди публики всего дѣйствительно великаго и цѣннаго въ Шекспирѣ можно доказать лучше, чѣмъ сославшись на всеобщее восхищеніе Гамлетомъ въ исполненіи Маклиза.

Процессъ невозможенъ, если въ произведеніи нѣтъ ничего привлекательнаго и есть что-нибудь отталкивающее для толпы. Ни ихъ истинныя достоинства, ни авторитетъ критиковъ—ничего не въ состояніи сдѣлать поэмы Уордсворта и Джоржа Герберта популярными въ томъ смыслѣ, въ какомъ популяренъ Скоттъ и Байронъ, потому что читать тѣхъ для толпы—трудъ, а не удовольствіе. Кромѣ того, въ нихъ есть мѣста, которыя для такихъ читателей могутъ показаться только безвкусными или смѣшными. Большинство твореній высшаго искусства напр., произведенія Рафаэля, М. Анджело и Да-Винчи находятся въ такомъ положеніи какъ Шекспиръ. Все шаблонное и слабое въ этихъ превосходныхъ твореніяхъ принимается за сущность ихъ. Причина та, что невоспитанное воображеніе поддерживаетъ впечатлѣніе (въ самомъ дѣлѣ мы готовы вообразить, что чувствуемъ тогда, когда чувство въ дѣйствительности является дѣломъ гордости или совѣстливости), а аффектація и претенціозность усиливаютъ шумъ восторга, если не достоинство его. Джіотто, Орканья, Анджелико, Перуджино, подобно Джоржу Герберту, существуютъ для немногихъ. Вильки становится, подобно Скотту, популярнымъ, такъ какъ затрогиваетъ общечеловѣческія страсти и выражаетъ всѣмъ понятныя истины.

вступить въ борьбу безъ колебанія, какія бы порицанія не падали на него, благодаря предубѣжденію даже со стороны самыхъ искреннихъ умовъ, благодаря еще болѣе злобному противодѣйствію со стороны тѣхъ, кто надѣется поддержать свою собственную репутацію критика только поддержкой освященныхъ заслугъ: ихъ можно восхвалять, безъ неудобной необходимости указывать причины. Я убѣжденъ, что есть извѣстные элементы превосходства у современныхъ художниковъ, особенно у нѣкоторыхъ, которые еще невполнѣ поняты; люди же, оцѣнившіе ихъ, едва ли находятся въ такомъ положеніи, чтобы заявить о своемъ мнѣніи. Въ виду этого моя цѣль — произвести тщательное сравненіе между великими произведеніями древнихъ и новыхъ пейзажистовъ; насколько возможно— разсѣять тотъ обманчивый, воображаемый свѣтъ, сквозь который мы привыкли смотрѣть на прежнія творенія; и показать истинное соотношеніе между ними и нашими собственными, независимо отъ того, благопріятно ли оно для нихъ, или нѣтъ. Я знаю, что этого нельзя дѣлать легко и опрометчиво, что каждому, кто берется за эту задачу, необходимо, съ продолжительными сомнѣніями и строгими испытаніями, изслѣдовать всякое мнѣніе, противорѣчащее священному вердикту времени, и выставлять только то, что, по его, по крайней мѣрѣ, убѣжденію, зиждется на болѣе прочной основѣ, чѣмъ чувство или вкусъ. На слѣдующихъ страницахъ я выставлялъ только то, что могъ сопроводить доказательствами. Эти послѣднія могутъ быть правильны или ложны, совершенны или условны, но съ ними можно бороться только на ихъ собственной почвѣ; ихъ никоимъ образомъ нельзя ниспровергнуть или поразить одной авторитетностью великихъ именъ. Впрочемъ, даже при этихъ условіяхъ я едва ли рѣшился бы говорить такъ смѣло, какъ я это сдѣлалъ. Но я твердо убѣжденъ, что мы не должны соединять вмѣстѣ историческихъ живописцевъ пятнадцатаго и пейзажистовъ семнадцатаго вѣка подъ общимъ именемъ „старые мастера", словно существуетъ что-нибудь сходное въ тѣхъ путяхъ, которыми шла каждая изъ этихъ двухъ группъ. Я убѣжденъ, что принципы ихъ работы были совершенно противоположны; пейзажистовъ прославили только за то, что они въ отношеніи механики и техники обнаружили нѣкоторое сходство съ манерой знаменитѣйшихъ историческихъ живописцевъ; но принципы, которыми руководились эти послѣдніе въ замыслѣ и въ композиціи, пейзажисты перевернули вверхъ дномъ. Ходъ занятій, который привелъ меня къ почтительному преклоненію предъ Микель - Анджело и Да Винчи, отвратилъ меня мало-по-малу отъ Клода и Гаспара.

§ 4. Но только въ тѣхъ пунктахъ, которые можно доказать.

Я не могу одновременно питать уваженіе къ сильному и мелкому, къ истинамъ высшаго знанія и къ манерности не дисциплинированнаго воображенія. Тамъ, гдѣ я впослѣдствіи буду говорить о старыхъ мастерахъ, какъ о чемъ то цѣломъ, мои слова не будутъ относиться ни къ одному изъ историческихъ живописцевъ, къ которымъ я питаю полное уваженіе; оно справедливо въ своей основѣ, хотя, быть можетъ преувеличено въ степени. Далѣе, если я отдѣльно не упоминаю о Николаѣ Пуссенѣ, то и онъ не входитъ въ число осуждаемыхъ „старыхъ мастеровъ". Его пейзажи имѣютъ особый возвышенный характеръ, вслѣдствіе чего ихъ необходимо разсматривать отдѣльно отъ всѣхъ другихъ. Говоря вообще о старѣйшихъ мастерахъ, я имѣю въ виду только Клода, Гаспара Пуссена, Сальватора-Роза, Кюипа, Бергема, Бота, Рюисдаля, Гоббима, Теньера (въ его пейзажахъ), Поттера, Каналетто и разныхъ Вановъ, разныхъ Бековъ; а въ особенности злятъ меня тѣ, кто писалъ пасквили на море.

Я обязанъ, конечно, въ началѣ своей работы изложить вкратцѣ тѣ принципы, которые, по моему мнѣнію, должны лежать въ основѣ всякой правильной художественной критики. Эти вступительныя главы слѣдуетъ прочесть особенно внимательно, потому что всякая критика безплодна, когда предѣлы и основанія ея имѣютъ двусмысленный характеръ. Обычный языкъ знатоковъ и критиковъ, даже допустивъ, что они сами понимаютъ себя, для другихъ представляется невнятнымъ жаргономъ, благодаря ихъ привычкѣ употреблять техническіе термины, при помощи которыхъ они хотятъ сказать все, а не говорятъ ничего.

§ 5. Пристрастіе автора къ новымъ твореніямъ извинительно.

Въ примѣненіи этихъ принциповъ я старался сохранить безпристрастіе. Но если чувства и симпатіи, которыя я питаю къ нѣкоторымъ произведеніямъ новаго искусства, прорывались иногда тамъ, гдѣ не слѣдовало, то мнѣ можно простить ихъ. Они служатъ противовѣсомъ тому благоговѣнію, съ которымъ читатель относится къ твореніямъ старыхъ мастеровъ; въ его умѣ эти послѣднія всегда синонимы всего великаго и совершеннаго. Я не говорю, что это уваженіе несправедливо, что мы не должны прислушиваться къ голосу вѣковъ. Но не слѣдуетъ забывать, что, если слава—удѣлъ мертвыхъ, то благодарность возможна только по отношенію къ живымъ. Кто хоть однажды стоялъ надъ могилами и думалъ о невозвратномъ прошломъ, сокрытомъ въ нихъ на вѣки, кто хоть разъ почувствовалъ, что безумная любовь и острая скорбь сожалѣнія безсильны доставить одинъ мигъ наслажденія умолкшему сердцу, безсильны вознаградить успокоившійся

духъ за одинъ часъ былой жестокости, тотъ едва ли приметъ на себя въ будущемъ долгъ, который можно уплатить только бездыханному праху. Но урокъ, который люди могутъ воспринять, какъ отдѣльные индивидумы, они не въ состояніи усвоить, какъ нація. Они постоянно видѣли, какъ сходятъ въ могилу славнѣйшіе изъ нихъ; они воображали, что достаточно увить гирляндой вѣнковъ ихъ могильные камни, и не возлагали вѣнковъ на ихъ чело; они воздавали пеплу тѣ почести, въ которыхъ отказывали живому духу. Пусть же не сердятся, если посреди шума и сутолки повседневной жизни ихъ пригласятъ прислушаться къ немногимъ голосамъ, взглянуть на немногіе свѣточи. Богъ вложилъ въ нихъ звуки и свѣтъ, чтобы они восхищали людей и руководили ими; пусть люди не ждутъ того момента, когда звуки замолкнутъ и свѣточи угаснутъ для того, чтобы знакомиться съ ними.

ГЛАВА II

ОПРЕДѢЛЕНІЕ ВЕЛИЧІЯ ВЪ ИСКУССТВѢ

§ 1. Различіе между интеллектуальными силами художника и техническими знаніями.

Въ пятнадцатой лекціи Рейнольдса мимоходомъ упоминается о различіи между двумя видами достоинствъ въ художникѣ: одни принадлежатъ художнику, *какъ таковому;* другія онъ раздѣляетъ со всѣми людьми ума, это именно тѣ главныя и высокія силы, которыя обнаруживаются и выражаются въ искусствѣ, а не подчиняютъ его себѣ. Но различія этого не принимаютъ въ соображеніе такъ, какъ слѣдовало бы. Только тѣмъ, что ему не удѣляютъ должнаго вниманія, можно объяснить, что критика открыта напыщенной болтовнѣ и подвержена всевозможнымъ заблужденіямъ. Отъ такого различенія зависитъ всякое здравое сужденіе о рангѣ художника и всякая правильная оцѣнка достоинствъ художественнаго произведенія.

§ 2. Живопись, какъ таковая, есть не что иное какъ языкъ.

Живопись, или искусство вообще, со всѣми его техническими пріемами, трудностями и спеціальными цѣлями, есть въ сущности не что иное, какъ благородный и выразительный языкъ, неоцѣнимый въ качествѣ проводника мысли, но ничего незначащій самъ по себѣ. Человѣкъ, изучившій то, что обыкновенно называютъ искусствомъ рисованія, т. е. искусство воспроизводить правильно пред-

меты природы, такой человѣкъ въ сущности, изучилъ только языкъ, которымъ можно выражать свои мысли. Къ тому, въ комъ мы должны чтить великаго художника, онъ стоитъ въ такомъ же отношеніи, въ какомъ человѣкъ, научившійся выражаться грамматично и благозвучно, находится къ великому поэту. Правда въ первомъ случаѣ языкъ труднѣе для усвоенія, чѣмъ во второмъ; въ первомъ случаѣ онъ обладаетъ бо́льшей способностью, говоря уму, доставлять въ то же время наслажденіе чувству. Но тѣмъ не менѣе онъ всетаки языкъ, и всѣ качества, присущія спеціально художнику, составляютъ то же, что ритмъ, гармонія, точность и сила въ словахъ оратора и поэта; они необходимы для ихъ величія, но они не служатъ доказательствомъ ихъ величія. Не способъ изображенія въ живописи или рѣчи, а то, что изображается въ живописи или въ рѣчи, опредѣляетъ въ концѣ концовъ величіе художника или поэта.

§ 3. „Живописецъ" терминъ, соотвѣтствующій слову „стихотворецъ".

Употребляя точныя и правильныя выраженія, мы должны были бы называть человѣка великимъ живописцемъ, когда онъ обнаруживаетъ вѣрность и силу въ языкѣ линій, и назвать его великимъ стихотворцемъ, когда онъ проявляетъ вѣрность и силу въ языкѣ словъ. Выраженіе „великій поэтъ" было бы тогда опредѣленнымъ терминомъ и буквально въ одномъ и томъ же смыслѣ было бы приложимо и къ стихотворцу, и къ живописцу, если бы это выраженіе оправдывалось характеромъ образовъ или мыслей, которыя каждый изъ нихъ передалъ на своемъ спеціальномъ языкѣ.

§ 4. Примѣръ— картина Ландсира.

Возьмите, для примѣра, одно изъ совершеннѣйшихъ поэтическихъ произведеній или картинъ (я употребляю эти слова въ качествѣ синонимовъ), которыя только извѣстны новымъ временамъ, напр., картину „Единственный плакальщикъ стараго пастуха". Здѣсь тщательно воспроизведена глянцевитая вьющаяся шерсть собаки, ясно и искусно очерчена зеленая вѣтка позади нея, необыкновенно чисто нарисовано дерево гроба и складки покрывала. Это—языкъ, языкъ въ высшей степени чистый и выразительный. Но грудь собаки, всей тяжестью придавившая дерево, лапы, конвульсивно вцѣпившіяся въ покрывало и стянувшія его съ подножія, голова, въ безсиліи тяжело и неподвижно лежащая на его складкахъ, заплаканные глаза, съ безнадежнымъ отчаяніемъ устремившіеся въ одну точку, мертвенный покой, свидѣтельствующій о томъ, что въ агоніи отчаянья она застыла въ неподвижной, въ неизмѣнной позѣ, послѣ того, какъ прозвучалъ послѣдній ударъ по крышкѣ гроба, мракъ и спокойствіе, царящіе въ комнатѣ, очки, указывающіе страницу, на которой въ послѣдній разъ была закрыта Библія, рисующія намъ, какъ одинока была жизнь, какъ незамѣчена міромъ кончина человѣка, который теперь, покинутый всѣми, спитъ безпробуднымъ сномъ;—все это мысли, тѣ мысли, которыя сразу выдѣляютъ картину изъ массы другихъ, равныхъ ей по чисто художественнымъ достоинствамъ; это мысли, которыя сразу возводятъ картину въ разрядъ произведеній высокаго искусства, а въ ея авторѣ обличаютъ не аккуратнаго копировальщика кожи или складокъ драпировки, а человѣка ума.

§ 5. Трудность провести точную границу между языкомъ и мыслью.

Впрочемъ не всегда легко и въ живописи и въ литературѣ опредѣлить, гдѣ кончается вліяніе языка и начинается вліяніе мысли. Многія мысли до такой степени зависятъ отъ формы, въ которую онѣ облечены, что онѣ потеряли бы половину своей красоты, если бы были выражены иначе. Но высшія мысли — тѣ, которыя въ наименьшей степени зависятъ отъ языка; достоинство произведенія и похвала, которой оно заслуживаетъ, пропорціональны степени его независимости отъ языка или выраженія. Произведеніе обыкновенно бываетъ вполнѣ совершеннымъ, если къ истиннымъ его достоинствамъ прибавить ту красоту и привлекательность, которыя можетъ дать выраженіе; но въ каждомъ образцѣ высшаго достоинства все это не имѣетъ значенія. Насъ болѣе удовлетворяютъ простѣйшія линіи или слова, представляющія идею во всей ея обнаженной красотѣ, чѣмъ наряды и драгоцѣнныя украшенія, которыя, украшая, скрываютъ. Лучше при отсутствіи ихъ сознавать, что они мало помогли бы, чѣмъ въ присутствіи ихъ чувствовать, какъ много они испортили бы своимъ отсутствіемъ.

§ 6. Различіе между декоративнымъ и выразительнымъ языкомъ.

Необходимо дѣлать различіе между тѣмъ, что служитъ въ языкѣ для украшенія, и тѣмъ, что служитъ для выраженія. Тѣ элементы языка, которые необходимы для воплощенія и передачи мысли, достойны уваженія и вниманія, какъ необходимыя условія превосходства, хотя они и не служатъ доказательствомъ его. Но тѣ элементы языка, которые служатъ для украшенія, имѣютъ къ дѣйствительному превосходству картины не болѣе отношенія, чѣмъ ея лакъ или рама. И осторожность въ различеніи того, что украшаетъ, и того, что выразительно, особенно необходима въ живописи. Въ самомъ дѣлѣ, въ языкѣ словъ тому, что невыразительно, почти невозможно быть красивымъ, развѣ только при помощи ритма и мелодичности; да и то каждую жертву, принесенную имъ, немедленно клеймятъ, какъ промахъ. Но красота одного языка въ живо-

писи не только въ высшей степени заманчива и привлекательна для зрителя, но и требуетъ немалаго напряженія ума и затраты времени отъ художника. Поэтому люди часто воображаютъ, что стали ораторами и поэтами, когда въ дѣйствительности они только научились говорить мелодично, а критики безпрестанно награждаютъ почетнымъ званіемъ писателя тѣхъ, кто въ сущности являлся только мастеромъ красиваго письма.

Большинство, напр., картинъ голландской школы, за исключеніемъ Рубенса, Вандика и Рембранта, есть показная выставка способности художника говорить, ясно и сильно произносить безполезныя и безсмысленныя слова. Между тѣмъ раннія попытки Чимабуэ и Джіотто были пламенными пророческими посланіями, которыя были возвѣщены невнятно лепечущими устами младенцевъ. Ставя первыхъ выше, чѣмъ простыхъ механиковъ, а вторыхъ ниже, чѣмъ настоящихъ художниковъ, нельзя образовать и возвысить вкусъ публики, всегда готовый къ воспріятію низшихъ удовольствій и всегда недоступный для высшихъ. Долгъ разумной критики тщательно различать гдѣ—языкъ и гдѣ—мысль, опредѣлять мѣсто картинъ и воздавать имъ похвалу, главнымъ образомъ, за послѣднюю, считая первый второстепеннымъ достоинствомъ, такимъ, которое никакъ нельзя сравнивать или класть на одни вѣсы съ мыслью. Картина, въ которой больше идей и при томъ болѣе благородныхъ, какъ бы нескладно онѣ ни были выражены, выше и лучше картины, въ которой меньше идей и въ которой идеи менѣе благородны, какъ бы прекрасно ни выразили ихъ. Никакія достоинства, солидность и красота выполненія не могутъ уравновѣсить одной крупицы мысли. Три штриха Рафаэля представляютъ собою высшую и лучшую картину, чѣмъ самыя законченныя произведенія Карло Дольчи съ ихъ пустымъ внѣшнимъ лоскомъ. Законченныя произведенія великаго художника только тогда выше его эскиза, если источники наслажденія, вытекающіе изъ красокъ и выполненія—цѣнные сами по себѣ, употреблены съ цѣлью усилить впечатлѣніе, произведенное мыслью. Но, если ради нихъ исчезнетъ хоть одинъ атомъ мысли, то всѣ краски, отдѣлка, исполненіе, всякая орнаментація,—все это будетъ куплено слишкомъ дорогою цѣной. За мысль можно платить только мыслью. Когда усиленіе отдѣлки и законченности картины начинаютъ покупать цѣной утраты хотя бы только оттѣнка идеи, тогда всякая отдѣлка и законченность превращаются въ уродливые и безобразные наросты.

§ 7. Примѣры голландской и ранней итальянской школы.

Изъ всѣхъ этихъ взглядовъ на искусство вытекаетъ, что языкъ

слѣдуетъ отличать отъ того, что онъ выражаетъ, и подчинять мысли. Тѣмъ не менѣе слѣдуетъ помнить, что существуютъ идеи, неотдѣлимыя отъ самого языка, или, выражаясь точнѣе, каждое удовольствіе, связанное съ искусствомъ, говоритъ кое-что уму. Чисто чувственное удовольствіе глаза, получаемое отъ самаго блестящаго произведенія въ краскахъ, есть ничто въ сравненіи съ тѣмъ удовольствіемъ, которое получаетъ глазъ отъ хрустальной призмы, если только въ первомъ случаѣ удовольствіе не усиливается распознаваніемъ смысла и намѣренія въ группировкѣ красокъ, группировкѣ, явившейся результатомъ умственной работы. Мало того, понятіе „идея", по опредѣленію Локка, слѣдуетъ распространить на самыя чувственныя впечатлѣнія, поскольку они „занимаютъ умъ при мышленіи", т. е. какъ будто они получаются не глазомъ, а умомъ черезъ глазъ. Называя, такимъ образомъ, величайшею картиной ту, которая даетъ уму зрителя наибольшее количество и при томъ величайшихъ идей, я сдѣлалъ бы такое опредѣленіе, которое включаетъ въ себѣ, въ качествѣ элементовъ, подлежащихъ сравненію, всѣ наслажденія, какія только можетъ доставить искусство. Если бы, съ другой стороны, я призналъ за лучшую картину наиболѣе близкое подражаніе природѣ, я тѣмъ самымъ высказалъ бы мысль, что искусство можетъ доставлять удовольствіе только подражаніемъ природѣ; я изъялъ бы изъ вѣдѣнья критики тѣ элементы художественнаго произведенія, которые не относятся къ подражанію, именно истинныя красоты красокъ и формъ, наконецъ устранилъ бы цѣликомъ тѣ произведенія искусства, которыя, подобно арабескамъ Рафаэля, не имѣютъ совсѣмъ ничего общаго съ подражаніемъ. Итакъ, необходимо такое широкое опредѣленіе искусства, которое охватило бы всѣ его разнообразныя цѣли. Я не могу поэтому сказать, что величайшее художественное произведеніе есть то, которое доставляетъ наибольшія наслажденія, потому что существуютъ произведенія искусства, цѣль которыхъ учить, а не доставлять удовольствіе. Я не назову далѣе величайшимъ то художественное произведеніе, которое наиболѣе поучительно, потому что существуютъ произведенія, имѣющія цѣлью доставлять удовольствіе, а не учить. Не говорю я также, что величайшее произведеніе—то, которое лучше всего подражаетъ, потому что нѣкоторыя произведенія имѣютъ цѣлью творить, а не подражать. Но я говорю, что величайшее художественное произведеніе—то, которое доставляетъ уму зрителя, какими то ни было средствами, наибольшее число наиболѣе великихъ идей. А я на-

§ 8. Но существуютъ нѣкоторыя идеи, принадлежащія самому языку.

§ 9. Опредѣленіе.

зываю идею тѣмъ болѣе великою, чѣмъ болѣе высокою способностью ума она воспринята, чѣмъ полнѣе она занимаетъ и, занимая, упражняетъ и возвышаетъ ту способность, которою воспринята.

Если таково опредѣленіе великаго художественнаго произведенія, то изъ него вытекаетъ опредѣленіе великаго художника. Величайшій художникъ тотъ, кто воплотилъ въ суммѣ своихъ твореній наибольшее число наиболѣе великихъ идей.

ГЛАВА III

ИДЕИ СИЛЫ

Опредѣленіе искусства, только что сдѣланное мною, заставляетъ меня указать, какого рода идеи можно получить отъ произведеній искусства и какія изъ нихъ являются величайшими, прежде чѣмъ я перейду къ ихъ критическому разбору на практикѣ.

§ 1. Какіе классы идей могутъ передаваться искусствомъ.

Я думаю, что всѣ источники удовольствія или другого добра, проистекающаго изъ произведеній искусства, можно разбить на пять различныхъ группъ.

I. Идеи Силы.—Распознаніе и постиженіе духовныхъ и физическихъ силъ, которыми создано данное произведеніе.

II. Идеи Подражанія.—Распознаніе того, что данное произведеніе напоминаетъ что-то другое.

III. Идеи Правды.—Распознаніе правильности въ передачѣ фактовъ даннымъ произведеніемъ.

IV. Идеи Красоты.—Распознаніе красоты или въ данномъ произведеніи, или въ томъ, что оно передаетъ или напоминаетъ.

V. Идеи Отношенія.—Распознаніе умственныхъ отношеній въ данномъ произведеніи или въ томъ, что оно передаетъ или напоминаетъ.

Я вкратцѣ разъясню природу и дѣйствіе идей каждаго изъ этихъ классовъ.

I. Идеи силы. — Онѣ — простое распознаніе духовныхъ и физическихъ силъ, дѣятельностью которыхъ производится какое-нибудь художественное произведеніе. Достоинство идеи соотвѣтствуетъ достоинству и степени усмотрѣнныхъ силъ. Но умъ воспринимаетъ цѣлый рядъ идей, и онѣ возбуждаютъ лучшія нравственныя

§ 2. Идеи силы весьма различны по своему достоинству.

чувства, благоговѣніе и жажду дѣятельности. Такимъ образомъ какъ извѣстный классъ, онѣ принадлежатъ къ числу благороднѣйшихъ элементовъ искусства. Но по степени и достоинству онѣ разнообразятся до безконечности, сообразно съ разрядомъ силы, начиная отъ силы пальцевъ и кончая силой самаго высокаго ума. Такимъ образомъ, когда мы видимъ весло индійца съ рѣзьбою отъ ручки до лопасти, мы угадываемъ въ немъ продолжительный ручной трудъ, и наше удовольствіе пропорціонально предполагаемой затратѣ времени и труда. Эти силы принадлежатъ къ низшему разряду, впрочемъ удовольствіе, которое получается отъ распознанія ихъ, весьма широко входитъ въ наше восхищеніе всякимъ выработаннымъ орнаментомъ, архитектурнымъ украшеніемъ и т. д. Наслажденіе, съ которымъ мы смотримъ на украшенный фресками фасадъ руанскаго собора, въ значительной степени зависитъ отъ сознанія того, что на сооруженіе его затрачено много времени и труда. Но это законное, облагораживающее удовольствіе даже въ этотъ низшемъ фазисѣ, и даже удовольствіе людей, расхваливающихъ произведеніе за „законченность“ за „работу“,—въ сущности удовольствіе того же характера,—было бы законно, если бы оно не сопровождалось недостаточнымъ пониманіемъ высшихъ силъ, благодаря чему работа перестаетъ быть необходимой. Если къ наличности труда присоединить мощь и ловкость, то впечатлѣніе силы увеличится. Если къ мощи и ловкости прибавить изобрѣтательность и мысль, это впечатлѣніе усилится неизмѣримо. Итакъ, во всѣхъ созданіяхъ тѣла и духа чѣмъ выше силы, тѣмъ возвышеннѣе получаемое нами удовольствіе.

До сихъ поръ природа и дѣйствіе идей силы могутъ быть признаны всѣми. Но именно тотъ фактъ въ отношеніи ихъ, на которомъ я намѣренъ особенно настаивать, можетъ быть не такъ легко согласятся признать, именно, тотъ фактъ, что онѣ независятъ отъ природы,—или достоинства предмета, отъ котораго они получены. И что бы ни послужило объектомъ для великой силы, есть ли истинное и безспорное достоинство въ немъ или нѣтъ, но разъ оно стало объектомъ великой силы, оно способно дать идеи силы, а слѣдовательно и всѣ наслажденія въ полной мѣрѣ. Въ самомъ дѣлѣ, нельзя сказать, о чемъ-нибудь что оно явилось результатомъ великой силы, если истрачена только часть силы. Орѣхъ можно расколоть при помощи паровой машины, но онъ не является объектомъ силы этой машины. Поэтому несправедливо говорятъ о великихъ людяхъ, что они тратятъ свои высокія силы на недостойные предметы. Предметъ можетъ быть вреднымъ или без-

§ 3. Но получаются отъ всего, что является объектомъ силы. Значеніе слова „превосходство“.

полезнымъ, но, поскольку упомянутая фраза касается трудности исполненія, онъ не можетъ быть недостоинъ силы, дѣятельность которой вызвалъ; не можетъ стать объектомъ дѣйствія высшей силы, то, что можно выполнить меньшей силой какъ нельзя употребить физической силы тамъ, гдѣ не оказано ей сопротивленія.

Итакъ, люди могутъ дозволить дремать своимъ великимъ силамъ, пока они употребляютъ свои мелкія и незначительныя силы на мелкія и незначительныя цѣли. Но физически невозможно употребить великую силу на что-нибудь другое, кромѣ великой цѣли. Слѣдовательно, гдѣ бы ни дѣйствовала сила всякаго рода и размѣра, слѣды и признаки ея отпечатлѣются на ея результатахъ. Невозможно затерять, упустить ее или оставить безъ отчета въ оцѣнкѣ даже волоска. Итакъ, что бы ни послужило объектомъ великой силы, оно несетъ на себѣ образъ этой силы, создавшей его, и является тѣмъ, что обыкновенно называютъ словомъ „превосходный“. Въ этомъ настоящее значеніе слова „превосходный“ въ отличіе отъ словъ „прекрасный“, „полезный“, „добрый“ и т. п. И мы всегда будемъ употреблять это слово въ томъ смыслѣ, что предметъ, къ которому оно примѣнено, потребовалъ большей силы для своего созданія *.

§ 4. Что требуется для того, чтобы отличить превосходство.

Умѣнье понять, какія требовались силы для созданія чего-нибудь, есть умѣнье понять превосходство. Это та способность, которой не имѣютъ даже люди, обладающіе самымъ развитымъ вкусомъ, если ихъ размышленіе не соединено съ практическимъ знаніемъ, потому что никто не можетъ оцѣнить силы, проявившейся въ той или другой побѣдѣ, если онъ лично не измѣрилъ той силы, которую предстояло побѣдить. Развивъ въ себѣ чувство и способность сужденія, можно научиться различать прекрасное. Но невозможно никоимъ образомъ безъ практическихъ знаній разли-

* Конечно, слово „превосходный“ (excelent) есть прежде всего синонимъ слова „вышестоящій“ (surpassing) и въ примѣненіи къ людямъ оно имѣетъ то значеніе, которое придалъ ему Джонсонъ: „обиліе въ какомъ-нибудь хорошемъ качествѣ“. Но въ примѣненіи къ вещамъ оно постоянно относится къ силѣ, создавшей ихъ. Мы говоримъ о превосходномъ музыкальномъ или поэтическомъ произведеніи, потому что создать таковыя трудно, но мы никогда не говоримъ о превосходныхъ цвѣтахъ, потому что всѣ цвѣты, являясь произведеніемъ одной и той же силы, должны быть одинаково превосходны. Мы различаемъ ихъ только, какъ прекрасные или полезные. И такъ, какъ нѣтъ другого слова для обозначенія того свойства предмета, которое нравится намъ только какъ результатъ дѣйствія силы и такъ, какъ въ этомъ смыслѣ чаще всего употребляютъ слово „превосходный“, то я рѣшилъ ограничить его только этимъ значеніемъ; я желалъ бы, чтобы такъ и принимали его, когда я буду употреблять его въ своей книгѣ.

чать или чувствовать превосходное. Красоту или, правдивость тѣлеснаго цвѣта у Тиціана могутъ оцѣнить всѣ,—но только для художника, который, затративъ долгіе часы, не добился даже малѣйшаго сходства съ Тиціаномъ, будетъ ясно его превосходство.

§ 5. Удовольствіе, соединенное съ преодолѣніемъ трудностей, законно.

Всякій разъ, когда побѣждена трудность, имѣется на лицо превосходство. Поэтому вмѣсто того, чтобы доказывать превосходство произведенія, можно доказать только трудность его созданія. Полезно ли оно и прекрасно, это—другой вопросъ. Превосходство же его зависитъ исключительно отъ его трудности. И не слѣдуетъ считать ложнымъ или нездоровымъ вкусъ, который ищетъ преодолѣнія трудностей и находитъ наслажденіе въ немъ одномъ, независимо отъ того добра, которое получится въ результатѣ. То обстоятельство, что мы должны ощущать удовольствіе въ столкновеніи съ противодѣйствующею силой и въ преодолѣніи ея и притомъ ради самой борьбы и побѣды, а не ради какихъ-нибудь другихъ послѣдствій,—это обстоятельство составляетъ одинъ изъ элементовъ нашей нравственной природы. И не только наша собственная побѣда, но и постиженіе побѣды другого всегда служитъ источникомъ чистаго и облагораживающаго удовольствія. Мы часто слышимъ справедливое замѣчаніе, что художникъ сдѣлалъ ошибку, стараясь болѣе обнаружить умѣніе въ преодолѣніи техническихъ трудностей, чѣмъ въ достиженіи великой цѣли; разсуждая такимъ образомъ, художника въ сущности упрекаютъ въ томъ, что онъ стремился скорѣе преодолѣть низшую трудность, чѣмъ великую. Въ самомъ дѣлѣ, гораздо легче преодолѣть техническія трудности, чѣмъ достигнуть великой цѣли. Когда ту побѣду надъ трудностями, которую можно видѣть, находятъ неудовлетворительною и невѣрною, это слѣдуетъ приписать тому, что низшая трудность была предпочтена высшей, или просто неумѣнью распознать, что трудно и что нѣтъ. Гораздо труднѣе быть простымъ, чѣмъ сложнымъ. Гораздо труднѣе пожертвовать своимъ умѣньемъ и остановить свою дѣятельность во-время, чѣмъ тратить и то и другое безъ разбору. Въ дальнѣйшемъ нашемъ изслѣдованіи мы убѣдимся, что красота и трудность идутъ вмѣстѣ, и что тѣ трудности, бороться съ которыми не стоитъ,—трудности низшія и ничтожныя. Затѣмъ слѣдуетъ помнить, что сила никогда не тратится по-пусту. Какую бы силу ни употребили, результатомъ ея всегда будетъ превосходство, пропорціональное ея собственному достоинству и дѣятельности. И умѣнье постигнуть эту дѣятельность и оцѣнить это достоинство есть способность постигнуть превосходство.

ГЛАВА IV

ИДЕИ ПОДРАЖАНІЯ

§ 1. Неправильное употребленіе термина „подражаніе“ нѣкоторыми писателями.

Фузели въ своихъ лекціяхъ и многія другія лица, равныя ему въ правильности и точности мышленія (между прочимъ С. Т. Кольриджъ), различаютъ подражаніе и копированіе, считая первое законною функціей искусства, а второе — искаженіемъ его. Но такъ какъ это различіе совершенно недоказано ими или объяснено только посредствомъ обычнаго значенія обоихъ словъ, то нелегко понять въ точности, въ какомъ смыслѣ ихъ употребляютъ эти писатели. Впрочемъ, изъ контекста я могу заключить, съ какими идеями соединяются въ ихъ умѣ эти слова. Но я не могу признать правильнымъ ихъ пониманія: для нихъ эти слова являются символами идей (особенно слово „подражаніе“), въ высшей степени сложныхъ и совершенно отличныхъ отъ того, что понимаетъ обыкновенно подъ ними большинство. А люди, привыкшіе къ менѣе точному мышленію, употребляютъ эти слова въ еще болѣе запутанномъ и неправильномъ смыслѣ. Напр., Беркъ (Treatise on the Sublime, part 1, sect. 16) говоритъ: „Когда предметъ въ живописи или въ поэзіи переданъ такъ, что желаніе видѣть его въ дѣйствительности становится излишнимъ, тогда можно быть увѣреннымъ, что данная сила въ поэзіи и живописи есть сила *подражанія*“. Въ этомъ случаѣ удовольствіе проистекаетъ отъ того, о чемъ мы говорили выше, т. е. отъ ловкости руки художника; или отъ красивой, или оригинальной группировки красокъ, или отъ обдуманнаго распредѣленія свѣта и тѣни, или отъ чистой красоты извѣстныхъ формъ, на которыя искусство обращаетъ наше вниманіе, хотя мы могли бы не замѣтить ихъ въ дѣйствительности. И я убѣжденъ, что ни одинъ изъ этихъ источниковъ удовольствія нельзя передать даже приблизительно словомъ „подражаніе“.

Но есть одинъ источникъ удовольствія въ художественныхъ произведеніяхъ, совершенно отличный отъ всѣхъ этихъ, и его-то, по моему мнѣнію, можно вполнѣ вѣрно и точно передать словомъ „подражаніе“. Этотъ источникъ въ разсужденіи всегда неясенъ, потому что въ дѣйствительности онъ всегда соединяется съ другими средствами удовольствія, но по природѣ своей онъ совершенно отдѣленъ отъ нихъ. Онъ есть настоящій базисъ всѣхъ тѣхъ сложныхъ и разнообразныхъ значеній, которыя могутъ быть впослѣдствіи связаны съ этимъ словомъ въ человѣческихъ умахъ.

Я желаю разъ навсегда точно опредѣлить этотъ особый источникъ удовольствія и употреблять слово „подражаніе“ только въ примѣненіи къ нему.

§ 2. Истинное значеніе этого слова.

Когда предметъ похожъ на то, что онъ не есть въ дѣйствительности и когда сходство настолько велико, что *почти* обманываетъ насъ, мы всегда испытываемъ чувство нѣкотораго пріятнаго по неожиданности изумленія, нѣкоторое умственное возбужденіе, совершенно такое же по своей природѣ, какъ то, которое мы получаемъ отъ ловкаго фокуса. Когда мы замѣчаемъ это въ какомъ-нибудь произведеніи искусства, т. е. когда произведеніе нашему глазу кажется похожимъ на то, что оно не есть въ дѣйствительности, какъ намъ извѣстно, мы получаемъ то, что я называю идеей подражанія. *Почему* нравятся подобныя идеи, рѣшеніе этого вопроса не входитъ въ задачу моего изслѣдованія. Мы знаемъ одно, что нѣтъ человѣка, который бы не чувствовалъ въ своей животной природѣ удовольствія отъ пріятной неожиданности; а неожиданности этой нельзя вызвать лучшимъ способомъ, какъ обнаруживъ, что предметъ не есть то, чѣмъ кажется. Два элемента требуются для полнаго и наиболѣе пріятнаго воспріятія этой неожиданности:

§ 3. Что требуется для чувства подражанія.

во-первыхъ, сходство должно быть настолько совершенно, чтобы достигать полной иллюзіи, во-вторыхъ, одновременно какимъ-нибудь путемъ должно быть обнаружено, что мы имѣемъ дѣло съ обманомъ. Поэтому самыя совершенныя идеи и удовольствіе подражанія получаются тогда, когда одно чувство идетъ въ разрѣзъ съ другимъ, но каждое даетъ относительно предмета такое положительное свидѣтельство, какое оно способно дать; когда глазъ, напр., говоритъ, что предметъ круглъ, а палецъ утверждаетъ, что онъ имѣетъ плоскую поверхность. И нигдѣ эти идеи и это удовольствіе не ощущается въ такой степени, какъ въ живописи, гдѣ иллюзія выпуклости, закругленности, шерсти, бархата и т. д. даются ровной поверхностью или въ восковой работѣ, гдѣ первое свидѣтельство чувствъ постоянно идетъ въ разрѣзъ съ опытомъ. Но когда мы переходимъ къ мрамору, наше опредѣленіе заставляетъ насъ остановиться, потому что мраморныя фигуры не выглядятъ тѣмъ, что они не есть въ дѣйствительности; онѣ выглядятъ мраморомъ и подобны человѣческой формѣ, но онѣ и въ *дѣйствительности* мраморъ и человѣческія формы. Онѣ не кажутся человѣкомъ, что онѣ не есть въ дѣйствительности, а кажутся формой человѣка, что онѣ въ дѣйствительности и представляютъ собою. Форма есть форма и bona fide и въ дѣйствительности, все равно въ мра-

морѣ или въ кожѣ—не подражаніе или подобіе формы, а реальная форма. Контуръ древесной вѣтки, сдѣланный карандашомъ на бумагѣ, не есть подражаніе, онъ имѣетъ видъ карандаша и бумаги, а не дерева. То, что онъ сообщаетъ уму, не есть *подобіе* формы вѣтки, это *сама* форма вѣтки. Итакъ, мы видимъ каковы границы идеи подражанія; она распространяется только на ощущеніе ловкости и обмана; это ощущеніе получается тогда, когда предмету умышленно придали видъ того, что онъ не есть въ дѣйствительности. И степень удовольствія зависитъ отъ степени различія и отъ совершенства сходства, а не отъ природы предмета, съ которымъ сходно данное произведеніе. Удовольствіе, проистекающее только отъ подражанія, будетъ совершенно одинаково (если точность подражанія одинакова), независимо отъ того, является ли предметомъ подражанія герой или его лошадь. Существуютъ другіе побочные источники удовольствія, которые неизбѣжно соединяются съ этимъ, но та часть удовольствія, которая зависитъ отъ подражанія, одинакова въ обоихъ случаяхъ.

§ 4. Удовольствіе, получаемое отъ подражанія, принадлежитъ къ числу самыхъ низкихъ, какія только можетъ доставить искусство.

Идеи подражанія, такимъ образомъ, являются благодаря удовольствію нечаянности, и при томъ нечаянности не въ ея высшемъ смыслѣ и высшей функціи, а мелкой и низшей нечаянности, которая поражаетъ насъ въ фокусахъ. Эти идеи принадлежатъ къ числу самыхъ низкихъ, какія только проистекаютъ изъ искусства. Во-первыхъ, потому, что для наслажденія ими необходимо, чтобы умъ отбросилъ впечатлѣніе, обратился къ предмету, который воспроизведенъ, и сосредоточился цѣликомъ на мысли, что предметъ не есть то, чѣмъ кажется. Всякая высшая и благородная эмоція становится такимъ образомъ физически невозможною, такъ какъ умъ удовлетворяется чисто чувственнымъ наслажденіемъ. Мы можемъ, напр., смотрѣть на слезы двояко; онѣ или вызваны страданіемъ, или искусственны но онѣ не могутъ быть и тѣмъ, и другимъ одновременно. Если насъ поразили онѣ въ первомъ смыслѣ, онѣ не моугтъ тронуть насъ въ то же время, какъ проявленія искусства.

§ 5. Подражаніе возможно только по отношенію къ ничтожнымъ предметамъ.

Во-вторыхъ, идеи подражанія низки по слѣдующей причинѣ: онѣ не могутъ помѣшать зрителю наслаждаться красотой предмета, но ихъ можно получить только отъ предметовъ мелкихъ и незначительныхъ потому, что невозможно подражать чему бы то ни было, дѣйствительно великому. Мы можемъ нарисовать кошку или скрипку въ такомъ видѣ, что покажется, будто ихъ можно схватить; но мы не можемъ подражать океану или Альпамъ. Мы

можемъ подражать плодамъ, но не дереву, цвѣтамъ, но не пастбищу. Мы можемъ подражать стеклышку, но не радугѣ. Всѣ картины, въ которыхъ обнаружены обманчивыя силы подражанія, или затрогиваютъ ничтожные сюжеты, или являются примѣненіемъ силы подражанія, только въ ничтожнѣйшихъ своихъ частяхъ, напр., въ платьѣ, въ бриліантахъ, въ мебели и т. д.

§ 6. Подражаніе—ничтожное искусство, потому что оно легко.

Въ-третьихъ, эти идеи ничтожны, потому что никакія идеи силъ не связаны съ ними. Для несвѣдущихъ людей подражаніе дѣйствительно кажется труднымъ, а успѣхъ его—достойнымъ всяческой похвалы. Но даже эти люди не могутъ видѣть въ художникѣ больше, чѣмъ въ фокусникѣ, который достигаетъ удивительныхъ результатовъ невѣдомыми для нихъ средствами. Для человѣка освѣдомленнаго фокусникъ въ этомъ отношеніи гораздо выше художника; такой человѣкъ знаетъ, что ловкость руки фокусника достижима гораздо труднѣе и требуетъ гораздо бо́льшей изобрѣтательности, чѣмъ искусство обманывать подражаніемъ въ живописи; для послѣдняго нужно выработать въ себѣ только вѣрность глаза, твердость руки и обыкновенную усидчивость. Эти качества ничуть не отличаютъ художника — подражателя отъ часовщика, фабриканта булавокъ и другого аккуратнаго добросовѣстнаго ремесленника. Эти замѣчанія не относятся къ діорамѣ и къ театральной сценѣ, гдѣ удовольствіе не зависитъ отъ подражанія; оно должно быть здѣсь такимъ, какое мы получаемъ отъ самой природы, только меньше по своему размѣру. Это — благородное удовольствіе, но въ своемъ дальнѣйшимъ изслѣдованіи мы, во-первыхъ, увидимъ, что оно ниже того удовольствія, которое мы получаемъ когда совсѣмъ нѣтъ обмана, и, во-вторыхъ, узнаемъ, почему это такъ бываетъ.

§ 7. Повтореніе.

Итакъ, когда я буду говорить объ идеяхъ подражанія, я желалъ бы, чтобы правильно понимали меня. Я разумѣю подъ этимъ непосредственное и немедленное постиженіе того факта, что предметъ, созданный искусствомъ, „не есть то, чѣмъ онъ кажется". Я предпочитаю говорить: „не есть то, чѣмъ кажется", вмѣсто того, чтобы говорить: „кажется тѣмъ, что не есть въ дѣйствительности". Въ первомъ случаѣ мы сразу узнаемъ, чѣмъ онъ кажется, и идея подражанія и вытекающее изъ него удовольствіе являются результатомъ послѣдующаго соображенія, что предметъ есть нѣчто другое, напр., плоскій, когда его считали круглымъ.

ГЛАВА V

ИДЕИ ПРАВДЫ

Слово „Правда" въ примѣненіи къ искусству обозначаетъ вѣрную передачу какого бы то ни было факта природы уму или чувству.

§ 1. Значеніе слова „правда" въ примѣненіи къ искусству.

Мы получаемъ идею правды тогда, когда постигаемъ вѣрность такой передачи.

Различіе между идеями правды и подражанія заключается главнымъ образомъ въ слѣдующихъ пунктахъ:

Во-первыхъ. — Подражаніе можетъ относиться только къ предметамъ матеріальнымъ, но правда относится къ передачѣ какъ свойствъ матеріальныхъ предметовъ, такъ и чувствъ, впечатлѣній и мыслей. Существуетъ правда нравственная такъ же, какъ и матеріальная, правда впечатлѣнія такъ же, какъ и формъ, мысли, какъ и матеріи, при чемъ правда впечатлѣнія и мысли несравненно важнѣе изъ двухъ категорій. Отсюда, правда—терминъ, имѣющій универсальное примѣненіе, подражаніе же ограничивается узкою сферой искусства, компетенція которой простирается только на матеріальные предметы.

§ 2. Первое различіе между правдой и подражаніемъ.

Во-вторыхъ.—Правда можетъ быть передана извѣстными знаками и символами, имѣющими опредѣленное значеніе въ умахъ тѣхъ людей, къ которымъ они обращены, хотя сами по себѣ такіе знаки не имѣютъ ни подобія, ни сходства съ чѣмъ бы то ни было. Что возбуждаетъ въ умѣ представленіе объ извѣстныхъ фактахъ, то можетъ дать идею правды, хотя бы оно отнюдь не было подражаніемъ или подобіемъ этихъ фактовъ. Въ живописи нѣтъ такихъ элементовъ, которые, подобно словамъ, оперируютъ не съ помощью сходства, а воспринимаются въ качествѣ символовъ, замѣняющихъ сходство и производящихъ одинаковый съ нимъ эффектъ. Но если бы въ живописи существовали подобные элементы, то этотъ проводникъ могъ бы въ неиспорченномъ видѣ передать правду, хотя онъ совершенно былъ бы лишенъ сходства съ передаваемыми фактами. Но идеи подражанія требуютъ, конечно, сходства съ предметомъ; онѣ говорятъ только способности различающей, а не воспринимающей.

§ 3. Второе различіе.

Третье и послѣднее различіе заключается въ томъ, что передача *одного* свойства предмета можетъ дать идею правды; между тѣмъ идея подражанія требуетъ сходства со столькими свойствами предмета, сколько по нашему представленію, ихъ существуетъ въ дѣйствительности. Контуръ древесной вѣтки, сдѣланной карандашемъ на бѣлой бумагѣ, есть передача извѣстнаго числа фактовъ формы. И тѣмъ не менѣе здѣсь нѣтъ подражанія чему бы то ни было. Идея этой формы отнюдь не дается въ природѣ линіями, а тѣмъ менѣе черными линіями съ бѣлымъ пространствомъ между ними. Но эти линіи даютъ уму впечатлѣніе извѣстнаго числа фактовъ, и онъ признаетъ въ немъ сходство съ прежнимъ впечатлѣніемъ отъ древесной вѣтки; благодаря этому онъ получаетъ идею правды. Если вмѣсто двухъ линій, мы даемъ сплошную темную форму, сдѣланную кистью, мы передаемъ извѣстное соотношеніе тѣней между вѣткой и небомъ; въ этомъ соотношеніи можно признать другую идею правды. Но мы все-таки не имѣемъ подражанія, потому что бѣлая бумага отнюдь не похожа на воздухъ, а черная тѣнь—на дерево. Только соединивъ извѣстное число идей правды, мы доходимъ до идеи подражанія.

§ 4. Третье различіе.

Вслѣдствіе этого на первый взглядъ можетъ показаться, что идея подражанія, поскольку въ ней соединяется нѣсколько идей правды, благороднѣе простой идеи правды. Это было бы такъ, если бы дѣло шло объ идеяхъ совершенныхъ, если бы онѣ были предметомъ созерцанія. Но для того, чтобы произвести эффектъ подражанія, нужны только тѣ идеи правды и въ такомъ числѣ, чтобы ихъ могли познать обыкновенныя чувства. Чувства, пока они одни служатъ для этой цѣли, могутъ постигнуть точно правду или вѣрность только пространства и поверхности. Требуется продолжительный трудъ и прилежаніе, прежде чѣмъ они пріобрѣтутъ способность улавливать даже простѣйшую правду формъ. Напр., въ картинѣ Клода „Приморскій портъ" (№ 14 въ Національный галлереѣ) набережная, на которой помѣщается фигура человѣка, приподнявшаго руку къ глазамъ, слишкомъ груба въ отношеніи перспективы, глазъ художника при всемъ его стараніи, не пріобрѣлъ способности улавливать видимую форму даже простого параллелепипеда, насколько жъ менѣе способенъ онъ улавливать сложныя формы вѣтвей, листьевъ или членовъ? Хотя, такимъ образомъ, нѣкоторое сходство съ реальными формами необходимо для того, чтобы создать обманъ, это сходство нельзя назвать *правдой* формы, потому что, выражаясь точно, нѣтъ сте-

§ 5. Точная вѣрность не представляетъ необходимости для подражанія.

пеней истины, а существуютъ только степени приближенія къ ней, а такого приближенія къ ней, котораго слабость и не совершенство оскорбятъ и поразятъ умъ, способный къ различенію правды. Такого приближенія вполнѣ достаточно для цѣлей обманывающаго подраженія. То же относится и къ краскамъ. Если бы мы вздумали нарисовать голубое небо или розовую собаку, у публики окалось бы достаточно вкуса, чтобы понять фальшь такого рисунка. Но достаточно приблизиться къ вѣрности красокъ, насколько этого требуютъ обычныя представленія публики, т. е. достаточно сдѣлать деревья ярко-зелеными, кожу сплошь свѣтло-желтой, а землю сплошь темной, и цѣли подраженія достигнуты, хотя бы при этомъ реальная и утонченная правда была бы совершенно потеряна, или вѣрнѣе, хотя бы ею пренебрегли и даже впали бы въ противорѣчіе съ нею. Единственные факты, которые мы обыкновенно постоянно и съ увѣренностью постигаемъ, это факты пространства и поверхности. И если они переданы сносно и при томъ съ нѣкоторымъ подобіемъ правды въ формахъ и краскахъ, идея подражанія достигнута. Я берусь нарисовать руку, гдѣ каждый мускулъ будетъ не на мѣстѣ, каждая кость неправильной формы, а положеніе суставовъ измѣнено, но при этомъ вы замѣтите извѣстное общее грубое сходство съ вѣрнымъ контуромъ, которое при старательномъ наложеніи тѣней, можетъ ввести въ обманъ и даже удостоиться похвалъ со стороны публики и доставить ей удовольствіе. Недавно въ Брюгге въ тотъ моментъ, когда я пытался въ своей записной книжкѣ набросать неизъяснимое изображеніе Мадонны въ тамошнемъ соборѣ, какой-то французъ-любитель подошелъ ко мнѣ и спросилъ, видалъ ли я новыя французскія картины въ сосѣдней церкви. Я не видалъ, но не чувствовалъ охоты покидать мой мраморъ для всѣхъ полотенъ, которыя когда бы то ни было пострадали отъ французской кисти. Моя апатія встрѣтила аттаку восторговъ, которая съ каждый минутой возрастала. „Рубенсъ никогда такъ не творилъ, у Тиціана не было подобныхъ красокъ!“ Я замѣтилъ, что все это очень возможно и не двинулся съ мѣста. Голосъ надъ моимъ ухомъ продолжалъ: „Сударь! Самъ Микель Анджело не создалъ ничего болѣе прекраснаго!“ „Болѣе *прекраснаго?*“ переспросилъ я, желая узнать, какія собственно достоинства Микеля Анджело должно было обозначать это слово „Не можетъ быть болѣе прекраснаго, сударь, не можетъ! Это удивительная картина, непостижимая!“ сказалъ французъ, подымая руки къ небу, словно онъ хотѣлъ въ послѣдней, побѣдоносной фразѣ сконцентрировать всѣ достоинства, которыми были одарены Рубенсъ и несравненный Буонаротти: „Это, сударь, нѣчто, изъ ряду вонъ выходящее!“

Этотъ господинъ, очевидно, могъ понимать только двѣ истины— цвѣтъ кожи и поверхность. Онѣ составляли его пониманіе совершенства въ живописи, потому, что онѣ соединяютъ въ себѣ все, что необходимо для обмана. Онъ поэтому не зналъ ничего объ идеяхъ правды, хотя превосходно понималъ идеи подражанія.

§ 6. Идеи правды несовмѣстимы съ идеями подражанія.

Когда мы будемъ впослѣдствіи изучать идеи правды, мы увидимъ, что идеи подражанія не только не предполагаютъ ихъ присутствія, но даже несовмѣстны съ ними; и картины, которыя подражаютъ съ цѣлью обманывать, никогда не бываютъ правдивы. Но здѣсь не мѣсто доказывать это; въ настоящее время мы остановимся только на послѣднемъ и величайшемъ различіи между идеями правды и подражанія. Получая первыя, умъ сосредоточивается на познаніи переданнаго ему факта, формы или чувства; онъ занятъ только качествами и характеромъ этого факта и формы, разсматривая ихъ какъ реальные и существующіе все время; при этомъ онъ игнорируетъ знаки и символы, посредствомъ которыхъ ему дано представленіе о нихъ. Эти знаки не носятъ въ себѣ ни претенціозности, ни лицемѣрія, ни жонглерства. Въ нихъ нечего разгадывать, изслѣдовать, нечему удивляться: онѣ приносятъ свою вѣсть просто и ясно, и эту вѣсть умъ воспринимаетъ отъ нихъ и удерживаетъ, не обращая вниманія на языкъ, которымъ она передается. Но получая идею подражанія, умъ всецѣло занятъ установленіемъ того факта, что переданное ему не есть то, чѣмъ оно кажется. Онъ останавливается не на впечатлѣніи, а на распознаніи его ложности. Его удовольствіе проистекаетъ не отъ созерцанія правды, а отъ обнаруженія лжи. Итакъ, если идеи правды группируются вмѣстѣ, чтобы дать идею подражанія, онѣ измѣняютъ своей природѣ, теряютъ свою сущность, въ качествѣ идей правды, портятся и унижаются, участвуя въ вѣроломномъ предательствѣ того, что онѣ сами создали. Отсюда слѣдуетъ, что идеи правды являются основаніемъ, а идеи подражанія—ниспровerженіемъ всякаго искусства. Мы лучше оцѣнимъ ихъ сравнительное достоинство впослѣдствіи, когда научимъ то, что, по нашему мнѣнію, составляетъ функціи идей правды. Но мы можемъ уже теперь высказать то заключеніе, къ которому мы тогда придемъ. Не можетъ быть хороша ни одна картина, вводящая въ обманъ посредствомъ подражанія, по той простой причинѣ, что все, что не правдиво, не можетъ быть прекраснымъ.

ГЛАВА VI

ИДЕИ КРАСОТЫ

§ 1. Опредѣленіе термина „прекрасный“.

Всякій матеріальный предметъ, который можетъ доставить наслажденіе, благодаря простому созерцанію его внѣшнихъ качествъ, безъ прямого и опредѣленнаго усилія ума, я называю въ нѣкоторомъ отношеніи и въ извѣстной степени прекраснымъ. Почему мы получаемъ удовольствіе отъ однихъ формъ и краски, а не отъ другихъ, подобный вопросъ равносиленъ вопросу, почему мы любимъ сахаръ и не любимъ полыни. Самое тщательное и тонкое изслѣдованіе приведетъ насъ только къ первоначальнымъ инстинктамъ и принципамъ человѣческой природы, для которыхъ нельзя подобрать никакой дальнѣйшей причины, кромѣ воли Божества, пожелавшей, чтобы мы именно такимъ образомъ были созданы. Въ самомъ дѣлѣ, на сколько мы знакомы съ Его природой, мы можемъ понять слѣдующее: мы устроены такъ, что, находясь въ здравомъ и развитомъ состояніи ума, мы чувствуемъ удовольствіе отъ всего того, что освѣщаетъ эту природу. Но мы получаемъ отъ нихъ это удовольствіе, не потому, что они освѣщаютъ ее, не отъ того, что мы постигаемъ это; мы чувствуемъ удовольствіе инстинктивно и неизбѣжно, какъ получаемъ чувственное удовольствіе отъ аромата розы. Съ этими первоначальными элементами нашей природы воспитаніе и случай оперируютъ до безконечности разнообразно. Эти элементы можно развивать и задерживать, можно направлять въ извѣстномъ смыслѣ или разрушать, посредствомъ надлежащаго ухода ихъ можно одарить въ высшей степени тонкимъ и непогрѣшимымъ чувствомъ, а пренебреженіемъ довести ихъ до всякаго рода заблужденій и болѣзней. Человѣкомъ вкуса называется тотъ, кто всегда слѣдовалъ за этими естественными законами отвращенія и желанія, дѣлая ихъ все болѣе властными посредствомъ постояннаго повиновенія, кто такимъ образомъ постоянно наслаждался тѣмъ, что по первоначальному замыслу Всевышняго должно было доставить ему наслажденіе и кто извлекъ высшую сумму наслажденія изъ всѣхъ данныхъ предметовъ.

§ 2. Опредѣленіе термина „вкусъ“.

Таковъ истинный смыслъ этого спорнаго слова. Совершенный вкусъ есть способность получать возможно величайшее наслажденіе отъ тѣхъ матеріальныхъ источниковъ удовольствія, которые привлекательны для нашей нравственной природы въ ея совершенствѣ и чистотѣ, кто получаетъ мало удовольствія изъ этихъ источниковъ, у того недостаточно вкуса. Кто получаетъ удовольствіе отъ другихъ источниковъ, помимо этихъ, у того ложный или дурной вкусъ.

§ 3. Различіе между вкусомъ и сужденіемъ.

И такимъ образомъ терминъ „вкусъ“ слѣдуетъ отличать отъ слова „сужденіе“. Сужденіе — общій терминъ, выражающій опредѣленную дѣятельность ума и примѣнимый ко всякаго рода предметамъ, которые могутъ подвергнуться ему. Можетъ быть сужденіе относительно соотвѣтствія чего-нибудь, сужденіе о правдѣ, справедливости, сужденіе о трудности и превосходствѣ. Но всѣ эти виды дѣятельности ума совершенно отличны отъ вкуса, въ его спеціальномъ смыслѣ. Вкусъ есть инстинктивное и мгновенное предпочтеніе одного матеріальнаго предмета другому безъ всякой видимой причины, за исключеніемъ той, что человѣческой природѣ свойственно такъ поступать по ея совершенству.

§ 4. Въ какихъ предѣлахъ красота можетъ быть интеллектуальной.

Замѣтьте, что отстраняя изъ идеи красоты непосредственную дѣятельность интеллекта, я вовсе не имѣю въ виду утверждать, что красота не оказываетъ дѣйствія на умъ и не имѣетъ связи съ нимъ. Всѣ наши нравственныя чувства такъ сплетены съ нашими умственными способностями, что мы не можемъ дѣйствовать на одни, не обращаясь до нѣкоторой степени къ другимъ. И во всѣхъ высшихъ идеяхъ красоты, значительная доля удовольствія, очень вѣроятно, зависитъ отъ тонкихъ, неуловимыхъ представленій соотвѣтствія, цѣлесообразности, связности, представленій, чисто интеллектуальныхъ, черезъ которыя мы доходимъ до благороднѣйшихъ идей о томъ, что справедливо принято называть „умственной красотой“. Но здѣсь все-таки нѣтъ непосредственной *дѣятельности* ума, т. е., если лицо, получающее даже благороднѣйшую идею простой красоты спроситъ, почему онъ любитъ предметъ, возбудившій его, онъ не сумѣетъ ни указать опредѣленной причины, ни отыскать въ умѣ своемъ какой-нибудь стройной мысли, къ которой онъ могъ бы обратиться, какъ къ источнику удовольствія. Онъ скажетъ, что предметъ услаждаетъ, заполняетъ, освящаетъ, возвышаетъ его умъ, но онъ не сумѣетъ указать, почему или какъ. Если онъ можетъ заявить, что онъ находитъ въ предметѣ выраженіе опредѣленной мысли, то онъ получилъ уже болѣе нежели идею красоты, это — идея соотношенія.

Идеи красоты принадлежатъ къ числу благороднѣйшихъ, какія только можно представить уму человѣка; онѣ неизмѣнно возвышаютъ и очищаютъ его, смотря по степени ихъ. Можно подумать, что Богъ съ умысломъ заставилъ насъ быть постоянно подъ ихъ

вліяніемъ, потому что въ природѣ нѣтъ ни одного предмета, который не способенъ дать ихъ и который правильно познающему уму не представилъ бы неизмѣримо большее число прекрасныхъ, чѣмъ безформенныхъ частей. Да и едва ли въ чистой неиспорченной природѣ существуетъ настоящее уродство: существуютъ только степени красоты или такіе незначительные и рѣдкіе пункты контраста, которые могутъ сдѣлать все окружающее еще болѣе цѣннымъ своею противуположностью; черныя пятна въ природѣ заставляютъ сильнѣе чувствовать ея краски.

§ 5. Высокій рангъ и назначеніе идей красоты.

Но хотя все въ природѣ болѣе или менѣе прекрасно, каждый видъ предметовъ имѣетъ свою степень красоты; одни по своей природѣ прекраснѣе другихъ, а немногіе, если есть такіе, индивидуумы, обладаютъ высшею степенью красоты, на какую только способенъ ихъ родъ. Крайняя степень родовой красоты, неизбѣжно соединяющаяся съ высшимъ совершенствомъ предмета въ другихъ отношеніяхъ, есть идеалъ предмета.

§ 6. Значеніе термина „идеальная красота".

Слѣдуетъ далѣе запомнить, что идеи красоты, являются предметами нравственнаго, а не умственнаго познанія. Изслѣдуя ихъ, мы придемъ къ пониманію идеальнѣйшихъ предметовъ искусства.

ГЛАВА VII

ИДЕИ ОТНОШЕНІЯ

Я употребляю этотъ терминъ скорѣе потому, что онъ удобенъ, а не потому, что онъ дѣйствительно вполнѣ выражаетъ тотъ обширный классъ идей, которыя мнѣ бы хотѣлось объединить подъ этимъ терминомъ въ пониманіи людей. Мнѣ хотѣлось бы объединить подъ нимъ всѣ тѣ сообщаемыя искусствомъ идеи, которыя являются предметами особаго воспріятія и дѣятельности для ума, и которыя поэтому заслуживаютъ названія умственныхъ. Но какъ всякая мысль или опредѣленная дѣятельность ума заключаетъ въ себѣ два элемента и нѣкоторую связь или отношеніе между ними, то терминъ „идеи отношенія" не есть что-то неправильное, хотя онъ мало выражаетъ.

§ 1. Общій смыслъ термина.

Подъ этимъ названіемъ слѣдуетъ объединить все, что создаетъ выраженіе, чувство и характеръ, въ фигурахъ ли, или въ пейзажѣ (потому что можно столь же опредѣленно выразить и передать спеціальныя мысли, оперируя съ бездушной природой, какъ и оперируя съ одушевленной) все, что касается мысли сюжета, соотвѣтствія и соотношенія его частей; не тогда, когда каждая изъ нихъ усиливаетъ красоту другой при помощи извѣстныхъ и постоянныхъ законовъ композиціи, но когда каждая даетъ другой выраженіе и смыслъ, благодаря тому, что изъ нея сдѣлано спеціальное употребленіе; оно при этомъ требуетъ опредѣленной мысли для своего обнаруженія и для того, чтобы доставить наслажденіе. Подъ нашъ терминъ подходитъ, напр., выборъ особаго мрачнаго, страшнаго свѣта для того, чтобы освѣтить инциндентъ, страшный самъ по себѣ или выборъ чистаго цвѣта особаго тона, для того, чтобы подготовить умъ къ выраженію тонкаго и нѣжнаго чувства; еще высшій смыслъ этотъ терминъ получаетъ тогда, когда подъ нимъ разумѣютъ умѣнье изобрѣсти такіе инцинденты и мысли, которыя можно выразить въ словахъ также, какъ и на полотнѣ, и которыя совсѣмъ не зависятъ отъ какихъ бы то ни было средствъ искусства, кромѣ средствъ, могущихъ содѣйствовать ихъ пониманію. Главный предметъ на переднемъ планѣ картины Тернера: „Построеніе Кареагена"—группа дѣтей, пускающихъ игрушечныя лодки. Тонкое чутье сказалось въ выборѣ такого эпизода, выражающаго преобладающую страсть, основу будущаго величія, въ предпочтеніи, которое оказано этому эпизоду предъ суетней занятыхъ каменьщиковъ и вооруженныхъ солдатъ. И этотъ инциндентъ былъ бы не менѣе цѣннымъ въ разсказѣ, чѣмъ въ наглядной передачѣ; здѣсь нѣтъ мѣста техническимъ трудностямъ живописи. Перо передало бы эту же идею и сказало бы уму не меньше, чѣмъ тщательная реализація въ краскахъ. Такія мысли, какъ эта, представляютъ собою нѣчто высшее, чѣмъ всякое искусство. Это эпическая поэзія высшаго порядка. Клодъ въ сюжеты подобнаго рода обыкновенно вводитъ людей, которые тащутъ красные сундуки съ желѣзными замками. При этомъ художникъ съ ребяческой радостью останавливается на глянцѣ кожи и орнаментовкѣ желѣза, уму здѣсь нечего дѣлать. Мы должны любоваться или подражаніемъ, или ничѣмъ. Слѣдовательно Тернеръ превосходитъ Клода съ перваго же момента въ концепціи картины и достигаетъ интеллектуальнаго превосходства, котораго не отнимутъ у него никакія способности рисовальщика или художника (предполагая, что таковыя имѣются у его соперника).

§ 2. Какія идеи слѣдуетъ понимать подъ нимъ.

Таковы функціи и сила идей отношенія. Онѣ, какъ я заявилъ во второй главѣ настоящаго отдѣла, принадлежатъ къ благороднѣйшимъ элементамъ искусства. Отъ остальныхъ сложныхъ источниковъ удовольствія онѣ зависятъ лишь постольку, поскольку дѣло идетъ о выраженіи, и потому онѣ, по сравненію съ собою, низводятъ эти источники на степень только языка или декораціи; мало того, даже благороднѣйшія идеи красоты стоятъ ниже ихъ и играютъ подчиненную или служебную роль. Упомянутой выше картинѣ Ландсира (гл. II, § 4) мало принесло бы пользы, если бы форма собаки была схвачена съ наивысшимъ совершенствомъ изгибовъ и колорита, на которыя только способна природа и если бы идеальныя линіи были выполнены съ искусствомъ Праксителя; мало того, въ тотъ моментъ, когда совершенство красоты ворвалось бы въ то впечатлѣніе, которое даетъ изображеніе муки и отчаянья, когда красота отвлекла бы умъ отъ чувствъ животнаго къ его внѣшнимъ формамъ, въ этотъ моментъ картина стала бы уродливой и потеряла бы свой возвышенный характеръ. Геніальнѣйшее изображеніе человѣческаго тѣла есть ничтожный предметъ для содержанія по сравненію съ тѣми чувствами, дѣятельностью и характеромъ, которые одушевляютъ его. Блестящая отдѣлка членовъ Афродиты тускнѣетъ предъ видомъ Мадонны; дивныя формы греческихъ божествъ (за исключеніемъ тѣхъ, которыя воплотили и выразили божественную мысль) несравненно ниже страстныхъ и пророческихъ изображеній Сикстинской капеллы.

§ 3. Высшее благородство этихъ идей.

Идеи отношенія въ искусствѣ вообще являются самыми широкими и важными источниками удовольствія. Если бы мы предполагали заняться критикой историческихъ произведеній, было бы нелѣпо сдѣлать подобную попытку безъ болѣе подробнаго распредѣленія и подраздѣленія идей отношенія. Но старые пейзажисты создали столько полотенъ, не прилагая ума и обращаясь къ нему, что намъ не встрѣтится затрудненій при разсмотрѣніи сюжетовъ, затронутыхъ ими. А всякое подраздѣленіе, которое мы могли бы предложить, поскольку оно имѣетъ отношеніе къ произведеніямъ современныхъ художниковъ, будетъ понято лучше тогда, когда мы пріобрѣтемъ нѣкоторое знакомство съ этими произведеніями въ другихъ менѣе важныхъ отношеніяхъ.

§ 4. Почему нѣтъ надобности въ болѣе подробномъ подраздѣленіи столь обширнаго класса.

Итакъ, терминомъ „идеи отношенія" я буду выражать всѣ тѣ источники удовольствія, которые заключаютъ въ себѣ и требуютъ отъ другихъ, въ моментъ ихъ постиженія, активной дѣятельности интеллектуальныхъ силъ.

ОТДѢЛЪ II

СИЛЫ

ГЛАВА I

ОБЩІЕ ПРИНЦИПЫ, ОТНОСЯЩІЕСЯ КЪ ИДЕЯМЪ СИЛЪ

Въ послѣднемъ отдѣлѣ мы видѣли, какіе классы идей могутъ быть передаваемы искусствомъ. Мы сумѣли настолько оцѣнить ихъ относительное достоинство, чтобы убѣдиться въ слѣдующемъ: можно совершенно исключить изъ списка идеи подражанія, по скольку онѣ примѣняются къ цѣлямъ законной критики: во-первыхъ, эти идеи, какъ мы доказали, не заслуживаютъ того, чтобы художникъ стремился ихъ дать; во-вторыхъ, онѣ—не что иное, какъ результатъ особой ассоціаціи идей правды. При анализѣ правды искусства намъ придется отмѣтить тѣ спеціальные виды правды, сочетаніе которыхъ даютъ идеи подражанія. Тогда мы съ бо̀льшею ясностью убѣдимся въ незначительности этихъ видовъ правды; мы увидимъ, что присутствіе ихъ даетъ намъ возможность обнаружить несовершенство картины, и мы будемъ говорить о ней: „Она обманываетъ, слѣдовательно она должна быть плоха".

§ 1. Нѣтъ необходимости въ детальномъ изученіи идей подражанія.

Идеи силы нельзя разсматривать какъ совершенно особый классъ, не потому, чтобы онѣ были мелки и неважны, но потому, что онѣ почти всегда соединяются вмѣстѣ съ нѣкоторыми другими идеями или зависятъ отъ нихъ. Таковы именно высшія идеи правды, красоты или отношенія, передаваемыя съ рѣшительностью или быстротой. Та сила, которая доставляетъ намъ удовольствіе въ эскизѣ великаго художника, не похожа на способность учителя чистописанія, на простую ловкость руки. Истинными источниками удовольствія служатъ точность и вѣрность знанія, проявившіяся, благодаря быстротѣ и отважности выраженія. Итакъ, въ каждой трудности искусства, будетъ ли это знаніе, или повѣствованіе, или изобрѣтательность, впечатлѣніе силы получается тогда, когда мы видимъ, что трудность побѣждена вполнѣ и быстро. Вслѣд-

§ 2. А также въ особомъ изученіи идей силы.

ствіе этого, устанавливая то, что желательно въ отношеніи другихъ идей, мы постепенно будемъ раскрывать источники идей силы. И если бы было что-нибудь трудное, что желательно помимо другихъ идей, то оно должно быть разсмотрѣно впослѣдствіи отдѣльно.

§ 3. Исключеніе составляетъ одна особая форма.

Но въ настоящее время необходимо отмѣтить особую форму идей силы, которая отчасти не зависитъ отъ знанія правды или трудности и которая способна испортить сужденіе критики и унизить произведеніе художника. Несомнѣнно, что представленіе о силѣ, которое мы получаемъ при вычисленіи невидимыхъ трудностей и при оцѣнкѣ невидимой силы, никогда не можетъ быть столь внушительнымъ, какъ впечатлѣніе или созерцаніе одной противодѣйствующей, а другой побѣждающей силы въ самый моментъ борьбы. Въ одномъ случаѣ сила воображается, въ другомъ она чувствуется.

§ 4. Существуютъ два способа полученія идей силы, обыкновенно несовмѣстимые.

Существуютъ, такимъ образомъ, два способа, которыми мы получаемъ представленіе о силѣ; одинъ, болѣе вѣрный, заключается въ томъ, что, узнавъ въ точности ту трудность, которая преодолѣна, и тѣ средства, которыя были примѣнены, мы составляемъ правильную оцѣнку дѣйствовавшихъ въ данномъ случаѣ способностей; другой способъ состоитъ въ томъ, что, не обладая такимъ тщательнымъ и точнымъ знаніемъ, мы получаемъ сильное впечатлѣніе отъ силы въ ея дѣйствіи, которое мы можемъ видѣть. Если бы оба способа полученія впечатлѣній сходились въ результатахъ и если бы непосредственное впечатлѣніе совпало съ оцѣнкой, основанною на исчисленіи, мы получили бы высшую возможную идею силы. Но такой случай возможенъ въ произведеніяхъ одного развѣ человѣка изъ всей плеяды отцовъ искусства, именно того, о комъ мы недавно упоминали — Микель Анджело. Въ другихъ оцѣнка и непосредственное впечатлѣніе обыкновенно не совпадаютъ, часто даже идутъ вразрѣзъ другъ съ другомъ.

§ 5. Первая причина этой несовмѣстимости.

Первая причина этой несовмѣстимости состоитъ въ слѣдующемъ: для того, чтобы получить *непосредственное впечатлѣніе* отъ силы, мы должны видѣть ее въ дѣйствіи. Ея побѣда не должна быть осуществлена, а должна находиться въ процессѣ своего осуществленія, и такимъ образомъ быть несовершенною. Отъ полуотдѣланныхъ членовъ въ изображеніяхъ, находящихся въ капеллѣ Медичи, мы получаемъ впечатлѣніе бо́льшей силы, чѣмъ отъ дивнаго изображенія опьяненнаго Вакха въ галлереѣ, получаемъ бо́льшее впечатлѣніе отъ жизни, начертанной на фризахъ Пареенона, чѣмъ

отъ изящно отдѣланныхъ членовъ Аполлона, больше—отъ головы св. Екатерины на рафаэлевскомъ эскизѣ, чѣмъ могло бы дать самое совершенное художественное выполненіе ея.

§ 6. Вторая причина несовмѣстимости.

Другая причина несовмѣстимости заключается въ томъ, что впечатлѣніе силы пропорціонально видимому несоотвѣтствію между средствами и цѣлью. Мы получаемъ гораздо бо́льшее впечатлѣніе отъ частичнаго успѣха, достигнутаго легкими усиліями, чѣмъ отъ совершеннаго успѣха, достигнутаго пропорціонально болѣе великими усиліями. Во всякомъ искусствѣ каждый штрихъ, каждое усиліе, взятое въ отдѣльности, дѣлается пропорціонально все меньше и меньше, по мѣрѣ того какъ произведеніе приближается къ совершенству. Первые пять штриховъ карандаша уже создаютъ изъ ничего голову. Въ продолженіе всей остальной работы никогда уже пять другихъ штриховъ не сдѣлаютъ такъ много, какъ эти, и измѣненіе, вносимое каждымъ новымъ штрихомъ, становится все менѣе и менѣе замѣтнымъ, по мѣрѣ того какъ произведеніе приближается къ окончанію. Такимъ образомъ, знаменатель отношенія между затраченными средствами и достигнутымъ эффектомъ постоянно возрастаетъ, и вслѣдствіе этого наименьшее впечатлѣніе силы получается отъ наиболѣе совершенныхъ работъ.

§ 7. Непосредственнаго впечатлѣнія силы не слѣдуетъ искать въ несовершенномъ художественномъ произведеніи.

Отсюда слѣдуетъ, что несовершенные виды искусства могутъ производить впечатлѣніе силы. Эти виды искусства незаконны, поскольку несовершенство ихъ касается того, что постоянно должно оставаться незаконченнымъ. Такимъ образомъ, источники удовольствія существуютъ въ поспѣшно сдѣланномъ эскизѣ, въ которомъ не достаетъ мѣстами тѣней и красокъ, существуютъ въ грубо обработанной глыбѣ, которой далеко до отшлифованнаго мрамора. Но тѣмъ не менѣе было бы ошибкою предпочитать непосредственное впечатлѣніе силы распознанію ея при помощи ума. Въ дѣйствительности больше силы требуется въ концѣ, чѣмъ въ началѣ; и это обстоятельство, хотя не вполнѣ ясно постигается чувствомъ, но за то производитъ болѣе сильное вліяніе на умъ. Вслѣдствіе этого, хваля произведеніе за идеи силы, которыя онѣ даютъ, мы не должны руководиться непосредственнымъ сильнымъ впечатлѣніемъ, а должны примѣнять высшую оцѣнку, впечатлѣніе же должно участвовать въ ней, поскольку оно совмѣстимо съ ней. Мы должны считать, что высшія идеи силы даются тѣми картинами, которыя достигаютъ *совершеннѣйшей* цѣли самыми легкими, какія возможно

средствами, а не тѣми картинами, въ которыхъ, хотя и сдѣлано многое малыми средствами, но все-таки не *все* сдѣлано; высшія идеи силы даются тѣми картинами, въ которыхъ все сдѣлано и ни одинъ штрихъ не сдѣланъ даромъ. Сравнительное отношеніе между количествомъ работы и достигнутымъ эффектомъ, конечно меньше въ эскизѣ, чѣмъ въ картинѣ. Но все-таки картина заключаетъ въ себѣ большую силу, если изъ всего добавочнаго труда ни одно прикосновеніе не пропало напрасно.

§ 8. Примѣры изъ произведеній современныхъ художниковъ.

Напримѣръ, въ наши дни существуетъ очень мало произведеній, которыя давали бы большее впечатлѣніе силы, чѣмъ произведенія Фредерика Тейлера. Сказывается каждый взмахъ, и размѣръ достигнутаго эффекта грандіозенъ по сравненію съ средствами, которыя мы видимъ здѣсь. Но достигнутый эффектъ не полонъ. Блестящія, прекрасныя и правильныя, въ качествѣ эскизовъ, эти произведенія далеки отъ совершенства, какъ рисунки. Съ другой стороны, мало есть произведеній, которыя свидѣтельствовали бы о большемъ количествѣ затраченнаго труда, о болѣе сложныхъ средствахъ, чѣмъ картины Джона Льюиса. Произведенія его даютъ сразу впечатлѣніе не столько силы, сколько продолжительнаго труда. Но результатъ получается полный. Акварельной живописи некуда итти дальше; здѣсь нѣтъ ничего неоконченнаго, ничего недосказаннаго. При анализѣ средствъ, которыми воспользовался художникъ, ясно чувствуешь, что ни одинъ изъ огромнаго количества взмаховъ не сдѣланъ понапрасну; каждая точка, каждый штрихъ усиливаютъ эффектъ; работа была столь же стремительна, сколько продолжительна, столь же смѣла, сколько настойчива. Сила, заключающаяся въ такой картинѣ, принадлежитъ къ высшему разряду, и удовольствіе, получаемое при оцѣнкѣ ея, чисто и прочно.

§ 9. Связь между идеями силы и способами выполненія.

Существуетъ еще одно основаніе, побуждающее быть осторожнымъ въ стремленіи произвести впечатлѣніе силы. Но эта сторона связана съ спеціальными особенностями и способами выполненія. Мы лучше поймемъ ее, сдѣлавъ краткій обзоръ тѣхъ разнообразныхъ достоинствъ, которыми можетъ отличаться выполненіе и которыми оно можетъ доставить намъ удовольствіе. Впрочемъ, полное выясненіе того, что желательно въ самомъ выполненіи, и критическій анализъ его у различныхъ художниковъ необходимо, какъ мы сейчасъ увидимъ, отложить до тѣхъ поръ, пока мы не ознакомимся полнѣе съ принципами правды.

ГЛАВА II

Идеи силы въ зависимости отъ выполненія

§ 1. Значеніе термина „выполненіе“.

Подъ терминомъ выполненіе я понимаю правильное въ механическомъ отношеніи употребленіе средствъ для достиженія данной цѣли.

§ 2. Первое качество выполненія — правдивость.

Всѣ качества выполненія въ тѣсномъ смыслѣ
слова находятся подъ вліяніемъ и въ большой сте-
пени зависятъ отъ высшей силы, чѣмъ выполненіе
само по себѣ, — именно отъ знанія правды. Худож-
никъ будетъ быстръ и простъ въ средствахъ про-
порціонально тому, насколько твердо онъ знаетъ окончательную
цѣль. Отдѣлка и отчетливость его штриха будутъ пропорціональны
точности и глубинѣ его знанія. Первое достоинство работы—тон-
кая и непрестанная передача совершенной правды, которая выво-
дится до послѣдняго штриха, до каждой тѣни штриха; она дѣлаетъ
важнымъ каждое незначительное пространство величиной въ воло-
сокъ, придаетъ значеніе каждому переходу. Это, собственно говоря,
не есть выполненіе, но это единственный источникъ различія между
выполненіемъ зауряднаго и совершеннаго художника. Послѣдній
рисовальщикъ, поупражнявшись въ обращеніи съ кистью равное
количество времени, можетъ сравняться съ величайшимъ худож-
никомъ въ разныхъ качествахъ выполненія (въ быстротѣ, про-
стотѣ и рѣшительности), но не въ правдивости. Въ совершенствѣ и
точности мгновенно сдѣланной линіи кроется право на безсмертіе.
Если есть на лицо высшая правда, то со всѣми остальными каче-
ствами выполненія можно распорядиться хорошо. И тѣмъ художни-
камъ, которые въ оправданіе своего незнанія и неаккуратности
постоянно заявляютъ „qu'ils n'ont demeuré qu'un quart d'heure à
faire“, мы могли бы справедливо сказать вмѣстѣ съ Альцестомъ
„Monsienr, le temps ne tait rien à l'affaire“.

§ 3. Второе — простота.

Второе качество выполненія — простота. Чѣмъ менѣе претен-
ціозности, крикливости, чѣмъ больше скромности въ
въ средствахъ, тѣмъ сильнѣе эффектъ. Всякая при-
тязательность, блескъ, претенціозность взмаха, вы-
ставка силы и ловкости исключительно ради нихъ самихъ, осо-
бенно стремленіе сдѣлать линіи привлекательными въ ущербъ
ихъ смыслу,—все это недостатки.

Третье—таинственность. Природа всегда таинственна и скрытна въ употребленіи своихъ средствъ; и искусство пріятно болѣе всего тогда, когда оно неизъяснимо. То выполненіе, которое наименѣе доступно пониманію, которое отвергаетъ подражаніе (предположивъ, что остальныя качества одинаковы) является наилучшимъ.

§ 4. Третье—таинственность.

Четвертое—несоотвѣтствіе. Чѣмъ незначительнѣе кажутся средства по сравненію съ результатомъ, тѣмъ болѣе велика (какъ уже было замѣчено) сила впечатлѣнія.

§ 5. Четвертое—несоотвѣтствіе и пятое—рѣшительность.

Пятое — рѣшительность. Намъ должно казаться что все, что сдѣлано, сдѣлано смѣло и сразу: благодаря этому мы получаемъ впечатлѣніе, что и явленіе, которое пришлось воспроизводить, и средства, необходимыя для его воспроизведенія, были въ совершенствѣ извѣстны художнику.

Шестое—быстрота. Быстрота или видимость ея, какъ и рѣшительность, пріятны не только потому, что онѣ даютъ идеи силы или знанія. Изъ двухъ штриховъ одинаковыхъ, насколько возможно въ другихъ отношеніяхъ, быстрѣйшій будетъ лучшимъ. Предположивъ, что правда равно будетъ присутствовать и въ формѣ и въ направленіи обоихъ, въ быстромъ будетъ все-таки больше ровности, изящества и разнообразія, чѣмъ въ медленномъ. Какъ штрихъ или линія, первый будетъ пріятнѣе для глаза, кромѣ того, въ немъ въ большей степени будутъ находиться свойства линій природы: постепенность, неопредѣленность и единство.

§ 6. Шестое—быстрота.

Только эти шесть качествъ составляютъ вполнѣ законные источники удовольствія въ выполненіи. Но я могу присоединить къ нимъ седьмой—странность, которая въ нѣкоторыхъ случаяхъ доставляетъ удовольствіе также не ничтожнаго или низшаго свойства, хотя едва ли законное. Предположивъ, что другія высшія качества уже имѣются, къ силѣ нашего впечатлѣнія отъ знаній художника не мало прибавится, если примѣнены средства такого рода, которыя никому не могли прійти въ голову или казались средствами, пригодными для достиженія эффекта, совершенно противоположнаго. Сравните, напр., выполненіе головы налѣво, въ нижнемъ углу картины „Поклоненіе волхвовъ“ (въ Антверпенскомъ музеѣ) съ выполненіемъ въ пейзажѣ Бергема (№ 132, въ Дёльвичской галлереѣ). Рубенсъ сначала въ горизонтальномъ направленіи набрасываетъ, точно царапая, тонкій сѣровато-коричневый слой, прозрачный и ровный, точь въ точь цвѣтъ свѣтлой панели;

§ 7. Странность—незаконный источникъ удовольствія въ выполненіи.

горизонтальные штрихи сдѣланы такъ отчетливо, что полотно въ цѣломъ можно было бы принять за имитацію дерева, если бы не прозрачность его. На этомъ фонѣ глазъ, ноздря и контуръ щеки начерчены двумя-тремя грубыми коричневыми штрихами (на что потребовалось три - четыре минуты работы), хотя голова имѣетъ колоссальные размѣры. Затѣмъ сдѣланъ фонъ толстымъ, плотнымъ, теплымъ бѣлымъ цвѣтомъ; этотъ фонъ въ дѣйствительности выступаетъ кругомъ головы, оставляя ее въ темномъ углубленіи; наконецъ, пять тонкихъ, какъ царапины, штриховъ, голубовато-бѣлаго холоднаго цвѣта проложены для яркаго освѣщенія лба и носа,—и голова окончена. Если смотрѣть на картину на разстояніи ярда отъ полотна, голова кажется дѣйствительно прозрачной, представляется отдаленной тѣнью, не плотной и лишенной смысла. Но въ надлежащемъ разстояніи (десять или двѣнадцать ярдовъ, откуда только и можно видѣть картину въ ея цѣломъ), эта голова кажется законченной, прекрасной, какъ бы дѣйствительно существующей, это—живое изображеніе головы животнаго, выступающей изъ фона, который отступилъ на задній планъ. Само собою, зритель ощущаетъ не мало удовольствія, уловивъ результатъ, достигнутый такими странными средствами. У Бергема, наоборотъ, сначала положенъ темный фонъ изумительно тонко и прозрачно и на немъ дѣйствительно устроена голова коровы блестящимъ бѣлымъ цвѣтомъ: всякая прядь волосъ выступаетъ изъ полотна. Это выполненіе не связано ни съ чѣмъ неожиданнымъ, ни съ какимъ особенно сильнымъ удовольствіемъ, хотя результатъ достигнутъ успѣшно. И то небольшое удовольствіе, которое мы получаемъ, исчезаетъ, когда, отойдя отъ картины, мы видимъ, что голова свѣтится подобно отдаленному фонарю, вмѣсто того, чтобы казаться естественной или похожей. И все-таки странность нельзя считать законнымъ источникомъ удовольствія. Средства, въ наибольшей степени ведущія къ цѣли, доставляютъ наибольшее удовольствіе. И то, что служитъ наилучшимъ проводникомъ къ цѣли, можетъ быть страннымъ только для несвѣдущаго зрителя. Итакъ, удовольствіе этого рода незаконно потому, что оно предполагаетъ и требуетъ незнанія искусства со стороны тѣхъ, кто ощущаетъ это удовольствіе.

Такимъ образомъ законные источники удовольствія въ выполненіи слѣдующіе: правда, простота, таинственность, несоотвѣтствіе, рѣшительность и быстрота. Но нѣкоторые изъ нихъ до такой степени несовмѣстимы другъ съ другомъ, что на высшихъ ступеняхъ ихъ нельзя соединять, напр., таинственность и несоотвѣтствіе. Разъ мы видимъ несоотвѣтствіе средствъ и цѣли, мы видимъ, каковы онѣ. Далѣе, первые три являются великими до-

стоинствами выполненія; три послѣднихъ — только притягательными, потому что съ ними главнымъ образомъ соединяются идеи силы. Три первые отвлекаютъ вниманіе отъ средствъ и прикрѣпляютъ его къ результату; три послѣдніе отвлекаютъ отъ результата и прикрѣпляютъ къ средствамъ. Для того, чтобы видѣть быстроту и рѣшительность выполненія, мы должны отвлечься отъ творенія и перенести свое наблюденіе въ самый процессъ работы; мы должны думать больше о палитрѣ, чѣмъ о картинѣ. Между тѣмъ простота и таинственность заставляютъ умъ покинуть средства и сосредоточиться на мысли цѣлаго. Отсюда вытекаетъ опасность излишняго пристрастія къ тѣмъ впечатлѣніямъ силы, которыя связаны съ тремя послѣдними достоинствами выполненія. Въ самомъ дѣлѣ, хотя и желательно, чтобы они (насколько они совмѣстимы съ другими) присутствовали въ произведеніи и хотя замѣтное отсутствіе ихъ всегда непріятно и вредно, но стоитъ ради нихъ пожертвовать высшими качествами, хотя бы въ незначительной степени, и мы получаемъ несовершенство, хотя и блистательное. Бергемъ и Сальваторъ Роза — прекрасные примѣры такого несовершеннаго выполненія, зависящаго отъ излишняго пристрастія къ впечатлѣніямъ силы. Оно несовершенно потому, что навязчиво и привлекательно само по себѣ вмѣсто того, чтобы быть забытымъ и играть служебную роль по отношенію къ результату. Быть можетъ нѣтъ большаго камня преткновенія на пути художника, чѣмъ склонность жертвовать правдой и простотой для рѣшительности и быстроты *. Эти послѣднія качества плѣняютъ, ихъ легко достигнуть, они обезпечиваютъ вниманіе и похвалы. Между тѣмъ та небольшая степень правды,

§ 8. Но и законные источники удовольствія часто несовмѣстимы одинъ съ другимъ.

§ 9. Пристрастіе къ идеямъ силы приводитъ къ усвоенію низшихъ качествъ.

* Я отмѣтилъ здѣсь только благородные недостатки, принесеніе въ жертву одного качества другому, тоже законному, только низшему. Но существуютъ качества выполненія, которыхъ часто добиваются, за которыя хвалятъ (впрочемъ, едва ли въ томъ классѣ людей, для которыхъ я пишу) и при которыхъ все приносится въ жертву незаконнымъ и низкимъ источникамъ удовольствія; это уже вполнѣ недостатки; они не выкупаются никакими достоинствами, не находятъ оправданія въ цѣли. Таковы тѣ, которые часто считаются желательными въ учителяхъ рисованія; они извѣстны подъ именемъ смѣлости и означаютъ, что каждый штрихъ долженъ быть не менѣе одной десятой дюйма ширины. Таковы, далѣе, нѣжность и плавность, которыя составляютъ великую привлекательную силу Карла Дольчи. Таково стремленіе выставлять на показъ особенную силу и ловкость руки и пальцевъ, совершенно забывая о какой бы то ни было цѣли, которой слѣдуетъ достигнуть. Это стремленіе особенно проявляется въ современномъ гравированіи. Ср. Ч. II. Отд. II. Гл. II. § 20 (прим.).

которая приносится имъ въ жертву, совершенно недоступна оцѣнкѣ со стороны большинства зрителей, требуетъ такого труда отъ художника, что нѣтъ ничего удивительнаго, если эффекты, столь трудные и неблагодарные не привлекаютъ къ себѣ. Но стоитъ разъ уступить искушенію, и послѣдствія окажутся роковыми; нѣтъ остановки въ паденіи. Я могъ бы назвать прославленнаго современнаго художника, — человѣка, обладавшаго высшими силами и внушавшаго большія надежды. Онъ — блестящій примѣръ того, насколько опасенъ подобный ходъ развитія. Сбитый съ дороги незаслуженной популярностью, которая была результатомъ быстроты его работы, онъ принесъ ей въ жертву сперва точность, а затѣмъ правду и ея неразлучную спутницу, красоту. Что сначала было только пренебреженіемъ къ природѣ, стало постепенно противорѣчіемъ ей; то, что нѣкогда было только несовершенствомъ, стало теперь ложью; и все, что было самаго достойнаго въ его манерѣ, превратилось въ худшее, потому что самый привлекательный порокъ — это рѣшительность безъ основы, быстрота безъ цѣли.

§ 10. И потому оно гибельно.

Таковы главные пути, посредствомъ которыхъ идеи силы становятся опаснымъ соблазномъ для художника, ложнымъ мѣриломъ для критика. Но во всѣхъ случаяхъ, гдѣ они сбиваютъ насъ съ дороги, причиной ошибки бываетъ то обстоятельство, что мы предпочитаемъ побѣду надъ незначительной, но *видимой* трудностью побѣдѣ надъ великой, но скрытой. Такимъ образомъ, имѣя постоянно въ виду различіе (независимо отъ того, относится ли это къ выполненію или къ какому-нибудь другому качеству въ искусствѣ) между впечатлѣніемъ и умственной оцѣнкой силы мы увидимъ, что идеи силы являются законнымъ и высокимъ источникомъ удовольствія въ художественныхъ произведеніяхъ всѣхъ родовъ и степеней.

§ 11. Повтореніе.

ГЛАВА III

ВОЗВЫШЕННОЕ

§ 1. Возвышенное есть дѣйствіе, которое производитъ на умъ все, стоящее выше его.

Можно удивиться тому, что, подраздѣляя нашу задачу, мы не сдѣлали упоминанія о возвышенномъ въ искусствѣ, и разъясняя наше раздѣленіе, мы ни разу не употребили этого слова.

Дѣло въ томъ, что возвышенное не есть специфическій терминъ, терминъ, описывающій дѣйствіе особаго разряда идей. Все, что возвышаетъ умъ, возвышенно, а возвышеніе ума получается при созерцаніи всякаго рода величія, главнымъ образомъ, конечно, величія въ самыхъ благородныхъ предметахъ. Такимъ образомъ, возвышенное есть только новое слово, которое опредѣляетъ дѣйствіе величія на чувство;—все равно, какого величія, матеріи ли, пространства, силы, добродѣтели или красоты. И можетъ быть, въ художественномъ произведеніи не бываетъ ни одного качества, которое было бы желательно и которое не было бы на ступени своего совершенства въ какомъ-нибудь родѣ или въ какой-нибудь степени возвышеннымъ.

§ 2. Теорія Берка о природѣ возвышеннаго невѣрна и почему.

Я готовъ признать много остроумія въ Берковой теоріи о возвышенномъ, какъ о чемъ-то, соединяющемся съ чувствомъ самосохраненія. Мало есть явленій, столь величественныхъ какъ смерть, и можетъ быть ничто не прогоняетъ всѣ мелкія мысли и чувства въ такой степени какъ созерцаніе ея. Поэтому все, что какимъ бы то ни было путемъ ведетъ къ ней, большинство опасностей и силъ, которыми мы не въ состояніи управлять, до нѣкоторой степени являются возвышенными. Но, замѣтьте, это не страхъ, а созерцаніе смерти, не инстинктивная дрожь и напряженіе, вызванныя чувствомъ самосохраненія, а обдуманное измѣреніе рокового приговора, который дѣйствительно является великимъ и возвышеннымъ для нашихъ чувствъ. Не тогда, когда мы боимся, а тогда, когда презираемъ страхъ, мы получаемъ и даемъ высшее представленіе о судьбѣ. Нѣтъ ничего возвышеннаго въ агоніи страха. Найдемъ ли мы возвышенное въ крикѣ, обращенномъ къ горамъ: „Падите на насъ“ и къ холмамъ: „Скройте насъ“, или въ величественномъ спокойствіи пророческаго изреченія: „И хотя послѣ

кожи, черви пожрутъ мое тѣло, я все-таки въ мясѣ своемъ узрю Господа?“ Стоитъ немного подумать, и мы убѣдимся, что чувство самосохраненія не только не представляется необходимымъ элементомъ возвышеннаго, но на высшей ступени своей даже уничтожаетъ его, и едва-ли возвышенное доступно чьимъ-нибудь чувствамъ въ меньшей степени, чѣмъ чувствамъ труса. Но сами по себѣ представленіе или идея о величіи страданія или о грандіозности разрушенія могутъ быть возвышенными, независимо отъ того, существуетъ ли связь между этой идеей и нами, или нѣтъ. Если бы никакая опасность или страданіе не могли постигнуть насъ, то представленіе объ этихъ факторахъ въ ихъ вліяніи на другихъ было бы не менѣе возвышеннымъ; не потому что страданіе и опасность возвышенны по своей природѣ, но потому что созерцаніе ихъ, возбуждая состраданіе или мужество, возвышаетъ умъ и дѣлаетъ невозможной пошлость мысли.

§ 3. Возвышенна опасность, но не боязнь ея.

§ 4. Высшая красота возвышенна.

Часто не чувствуютъ, что красота возвышенна. Это происходитъ отъ того, что по отношенію къ нѣкоторымъ видамъ чисто матеріальной красоты отчасти справедливо утвержденіе Берка, что однимъ изъ элементовъ красоты является „низменное“. Но кто не чувствуетъ, что можетъ существовать красивое безъ низменнаго, и что такая красота есть источникъ возвышеннаго, тотъ не понимаетъ значенія идеальнаго въ искусствѣ. Изслѣдуя источникъ возвышеннаго вплоть до величественнаго, я не имѣю въ виду связать себя стройно сотканной теоріей. Я принимаю самый обширный принципъ для изслѣдованія, именно: возвышенное присутствуетъ всюду, гдѣ что-нибудь возвышаетъ умъ; а это бываетъ тогда, когда онъ созерцаетъ что-нибудь, стоящее выше его, и постигаетъ, что оно—таково. Это чисто филологическое объясненіе слова, происходящаго отъ *sublimis*. Оно окажетъ намъ большую услугу и явится болѣе яснымъ и нагляднымъ основаніемъ для аргументаціи, чѣмъ какое-нибудь чисто метафизическое или болѣе тѣсное опредѣленіе. Доказательство его вѣрности раскроется изъ примѣненія его къ различнымъ отраслямъ искусства.

§ 5. И вообще все, что возвышаетъ умъ.

§ 6. Прежняго подраздѣленія моей темы вслѣдствіе этого достаточно

Такимъ образомъ, возвышенное не отличается ни отъ прекраснаго, ни отъ другихъ источниковъ удовольствія въ искусствѣ, а представляетъ собою только особую форму ихъ проявленія. Вслѣдствіе этого моя задача распадается на три части: изслѣдованіе идей правды, красоты и отношенія. Каждому изъ этихъ трехъ классовъ идей я посвящу отдѣльную часть труда.

Изслѣдованіе идей правды позволитъ намъ опредѣлить сравнительный рангъ художниковъ, какъ подражателей и историковъ природы.

Изслѣдованіе идей красоты позволитъ намъ сдѣлать сравнительную оцѣнку того, насколько они достигли привлекательнаго во-первыхъ, въ отношеніи техники, во-вторыхъ, въ краскѣ и композиціи, и наконецъ, самое главное, въ своемъ представленіи объ идеальномъ.

Изслѣдованіе идей отношенія дастъ намъ возможность сравнить ихъ, какъ создателей вѣрныхъ мыслей.

ЧАСТЬ II

ПРАВДА

ОТДѢЛЪ I

ОБЩІЕ ПРИНЦИПЫ ИДЕЙ ПРАВДЫ

ГЛАВА I

ИДЕИ ПРАВДЫ ВЪ СВЯЗИ СЪ ИДЕЯМИ КРАСОТЫ И ОТНОШЕНІЯ

§ 1. Двѣ великія цѣли пейзажной живописи заключаются въ воспроизведеніи фактовъ и мыслей.

Изъ сдѣланнаго выше подраздѣленія идей, которыя можетъ сообщить искусство, несомнѣнно вытекаетъ, что пейзажисты должны всегда преслѣдовать двѣ великія и совершенно различныя цѣли: во-первыхъ, вводить въ умъ зрителя вѣрное представленіе о всевозможныхъ предметахъ природы, во-вторыхъ, направлять умъ зрителя на тѣ предметы, которые наиболѣе достойны созерцанія, и сообщать ему тѣ мысли и чувства, съ которыми смотритъ на эти предметы самъ художникъ.

При достиженіи первой цѣли художникъ ограничивается тѣмъ, что помѣщаетъ зрителя тамъ, гдѣ стоитъ самъ; онъ ставитъ его передъ извѣстнымъ видомъ и покидаетъ его. Зритель остается одинъ. Онъ можетъ предаваться своимъ собственнымъ мыслямъ такъ, какъ онъ поступилъ бы въ дѣйствительномъ уединеніи; или же онъ можетъ остаться нетронутымъ, безъ всякихъ мыслей, равнодушнымъ, смотря по расположенію. Художникъ не далъ ему ни одной мысли; онъ не приковалъ его вниманія къ новымъ идеямъ, не поселилъ въ его сердцѣ невѣдомыхъ раньше чувствъ. Художникъ — проводникъ, но не товарищъ зрителя, онъ играетъ роль коня, а не друга. При достиженіи же второй цѣли онъ не только *помѣщаетъ* зрителя, но и *говоритъ* ему, дѣлаетъ его участникомъ своихъ собственныхъ сильныхъ чувствъ и живыхъ мыслей, увлекаетъ его въ вихрѣ своего собственнаго восторга, направляетъ

его ко всему прекрасному, отрываетъ его отъ всего низкаго и даетъ ему больше, чѣмъ наслажденіе — онъ облагораживаетъ и обучаетъ его: зритель сознаетъ, что не только замѣтилъ новый видъ, но вступилъ въ общеніе съ новымъ умомъ, что его одарили на минуту острымъ чутьемъ и пылкими чувствами болѣе благороднаго и проницательнаго духа.

§ 2. Онѣ ведутъ къ различнымъ системамъ при выборѣ матеріальныхъ сюжетовъ.

Каждая изъ этихъ двухъ различныхъ цѣлей дѣлаетъ необходимою особую систему при выборѣ предметовъ, которые приходится воспроизводить. Первая въ сущности не требуетъ выбора; съ ней связаны всѣ предметы, которые сами по себѣ постоянно могутъ нравиться всѣмъ людямъ, во всѣ времена; и когда выборъ подобныхъ предметовъ сдѣланъ съ искусствомъ и стараніемъ, онъ ведетъ къ достиженію чистаго идеала. Но художникъ, стремящійся ко второй цѣли, выбираетъ предметы скорѣе по ихъ смыслу и характеру, чѣмъ по ихъ красотѣ; онъ пользуется ими скорѣе для того, чтобы пролить свѣтъ на тѣ особыя мысли, которыя онъ желаетъ сообщить, онъ не видитъ въ нихъ только предметовъ, которые сами по себѣ являются объектомъ отрывочнаго восхищенія.

§ 3. Первый способъ выбора можетъ породить однообразіе и повтореніе.

И вотъ, первый способъ выбора, когда имъ руководитъ глубоко обдуманная мысль, можетъ повести къ созданію произведеній, оказывающихъ благородное и безпрерывное вліяніе на человѣческій умъ. Но онъ способенъ (и въ девяти случаяхъ изъ десяти онъ не избѣгаетъ этого) выродиться въ простое обращеніе къ неизмѣннымъ и общимъ сторонамъ нашей животной натуры, которыя раздѣляются всѣми всегда, присущи всѣмъ. Таково, напр., удовольствіе, которое получаетъ глазъ отъ противопоставленія холодныхъ и теплыхъ красокъ, массивныхъ и тонкихъ формъ. При томъ этотъ способъ ведетъ къ повторенію однѣхъ и тѣхъ же идей, обращается къ однимъ и тѣмъ же принципамъ. Онъ порождаетъ тѣ *правила* искусства, которыя именно и возбуждали негодованіе Рейнольдса, когда примѣнялись къ высшимъ усиліямъ. Онъ источникъ и прибѣжище тѣхъ техническихъ особенностей и нелѣпостей, которыя во всѣ вѣка были проклятіемъ искусства и доставляли вѣнецъ мастеру.

§ 4. Второй дѣлаетъ необходимымъ разнообразіе.

Но искусство во второй, высшей своей цѣли не есть призывъ къ неизмѣннымъ животнымъ цѣлямъ; оно есть выраженіе и пробужденіе индивидуальной мысли. Поэтому оно столь разнообразно и обширно въ своихъ усиліяхъ, какъ кругозоръ и постигающая способность направляющаго ума. Мы чувствуемъ, что въ каждомъ изъ его произведе-

ній видимъ не образчикъ товара, принадлежащаго торговцу, который готовъ сдѣлать намъ дюжину такихъ же, но созерцаемъ блескъ постоянно дѣятельнаго ума, который не имѣлъ и не будетъ имѣть другого, подобнаго себѣ.

§ 5. Тѣмъ не менѣе первый доставляетъ удовольствіе всѣмъ.

Хотя не можетъ быть никакого сомнѣнія относительно того который изъ двухъ видовъ искусства выше, однако изъ предыдущаго ясно вытекаетъ, что первый болѣе чувствуютъ и цѣнятъ повсюду. Въ самомъ дѣлѣ простое трактованіе правды природы должно нравиться само по себѣ всякому уму, потому что всякая правда природы болѣе или менѣе прекрасна; и если сдѣланъ справедливый и правильный выборъ наиболѣе важныхъ изъ этихъ видовъ правды, если онъ зиждется, какъ было отмѣчено выше на чувствахъ и желаніяхъ, общихъ всему человѣческому роду, то факты, избранные такимъ образомъ, должны въ извѣстной степени доставить удовольствіе всѣмъ, а ихъ значеніе можетъ оцѣнить всякій,—болѣе или менѣе, смотря по тому, на сколько чувства и инстинктъ его пріобрѣли большую или меньшую остроту и вѣрность; но въ какой-нибудь степени могутъ оцѣнить всѣ, и всѣ однимъ и тѣмъ же способомъ. Высшее же искусство зиждется на впечатлѣніяхъ извѣстныхъ умовъ, впечатлѣніяхъ, которыя возникаютъ *въ нихъ* только въ извѣстные моменты, а у большинства людей не являются может быть никогда; оно выражаетъ мысли, которыя могутъ произойти только изъ массы обширнѣйшихъ знаній и настроеній, принимающихъ тысячи измѣнчивыхъ формъ вслѣдствіе своеобразности ума. Такимъ искусствомъ могутъ заинтересоваться, его могутъ понять только лица, имѣющія нѣкоторое сродство съ высокими и одинокими умами, которые породили это искусство. Эту симпатію могутъ чувствовать только люди, которые сами до извѣстной степени обладаютъ высокимъ и одинокимъ умомъ. Только тотъ можетъ оцѣнить искусство, кто можетъ понять рѣчь художника, раздѣлить его чувства въ моментъ пробужденія самой горячей его страсти, самыхъ оригинальныхъ его мыслей. Тысячи людей не усмотрятъ или ложно поймутъ истинный смыслъ и цѣль такихъ художественныхъ произведеній. А между тѣмъ художнику, который стремится къ своей особой цѣли, приходится не рѣдко вступать въ борьбу съ нашими низшими и неизмѣнными желаніями. Вслѣдствіе этого художникъ, цѣли котораго невидны, очень часто возбуждаетъ неудовольствіе своими средствами и своимъ талантомъ.

§ 6. Второй — только немногимъ.

Но то обстоятельство, что высшее искусство не имѣетъ широ-

каго вліянія, происходитъ—на это слѣдуетъ обратить особое вниманіе—не отъ недостатка правды въ самомъ искусствѣ; причиной является отсутствіе въ самомъ зрителѣ симпатіи къ чувствамъ художника, которыя побудили его къ выраженію одной истины предпочтительно предъ другой. Въ самомъ дѣлѣ (я особенно хочу подчеркнуть это въ настоящую минуту) можно достигнуть того что я назвалъ первой цѣлью, т. е. воспроизведенія фактовъ, не осуществивъ второй цѣли, т. е. воспроизведенія мыслей; но нѣтъ никакой возможности достигнуть второй цѣли, не достигнувъ предварительно первой. Я не хочу сказать, что человѣкъ не можетъ мыслить, имѣя ложное основаніе и матеріалъ для мысли. Но такое ложное мышленіе хуже полнаго отсутствія мысли, и потому оно не имѣетъ ничего общаго съ искусствомъ. И вотъ почему, хотя я считаю вторую цѣль настоящей и единственно важной цѣлью искусства, я называю первой цѣлью его—воспроизведеніе фактовъ; потому что она необходима для второй и должна быть достигнута раньше ея. Она—фундаментъ всякаго искусства. О ней, какъ и о дѣйствительномъ фундаментѣ, можно не думать тогда, когда уже воздвиглось на немъ величественное зданіе. Но онъ долженъ быть. Зданія рѣдко бываютъ красивы, если каждая линія и колонна ихъ не говоритъ о фундаментѣ, не указываетъ на его существованіе и прочность. Не можетъ быть прекраснымъ ни одно художественное произведеніе, которое во всѣхъ своихъ частяхъ не напоминаетъ о фундаментѣ, не направляетъ къ нему, и даже въ тѣхъ случаяхъ, когда въ этомъ произведеніи все декорировано до послѣдней частицы. Величайшія художественныя строенія построены изъ такого чистаго и прозрачнаго хрусталя, что всѣ могутъ сквозь него видѣть фундаментъ. И вотъ одни, не глядя на все то, что построено выше перваго этажа, восхищаются кладкой кирпича и воображаютъ, что поняли все необходимое въ данномъ твореніи. Другіе, стоящіе подлѣ первыхъ, не смотрятъ на нижній этажъ, а обращаютъ свой взоръ къ небу, на хрустальное зданіе, гдѣ витаетъ духъ строителя. Такимъ образомъ, хотя мысли и чувства художника нужны намъ такъ же, какъ и правда, но мысли должны вытекать изъ знанія правды, а чувства изъ созерцанія ея. Намъ не нужно, чтобы его умъ походилъ на стекло, которое плохо выдуто и искажаетъ все, что мы видимъ сквозь него; его умъ долженъ походить на стекло нѣжнаго и своеобразнаго цвѣта которое даетъ новые тона тому, что мы видимъ сквозь него;—стекло рѣдкой силы и ясности, чтобы сквозь него мы видѣли больше, чѣмъ могли бы увидать сами по себѣ, чтобы оно придви-

§ 7. Первый необходимъ для второго.

нуло, приблизило къ намъ природу *. Ничто не въ состояніи искупить недостатка правды. Ни самое блестящее воображеніе, ни самая игривая фантазія, ни самое чистое чувство (предполагая, что чувство можетъ быть чистымъ и ложнымъ одновременно), ни самая возвышенная идея ни величайшая способность ума схватывать все на лету не могутъ вознаградить за отсутствіе правды, и это по двумъ причинамъ: во-первыхъ, ложное само въ себѣ заключаетъ что-то отталкивающее и принижающее; во-вторыхъ природа неизмѣримо выше всего, что можетъ вообразить человѣческій умъ, настолько выше, что всякое отступленіе отъ нея есть паденіе по сравненію съ ней; ложное не можетъ украшать. Ложь—пятно и грѣхъ, вредъ и обольщеніе.

§ 8. Особенно важное значеніе правды.

Мы увидимъ, что ни одинъ художникъ не можетъ обладать граціей, воображеніемъ или оригинальностью, если не обладаетъ правдивостью. Стремленіе къ красотѣ не только не удаляетъ насъ отъ правды, но въ десять разъ увеличиваетъ стремленіе къ ней и необходимость ея. И у художниковъ, обладающихъ дѣйствительно великой способностью воображенія, смѣлость идей всегда основывалась на массѣ знанія; послѣднія далеко превышаютъ знанія тѣхъ людей, которые гордятся самымъ накопленіемъ ихъ и не дѣлаютъ изъ нихъ употребленія. Холодность и отсутствіе страсти въ картинѣ не служатъ признаками безошибочности воспроизведенія, а признаками его незначительности; истинная сила и блескъ—признаки не смѣлости, а знанія.

§ 9. Холодность или отсутствіе красоты не служатъ признаками правды.

Отсюда слѣдуетъ, что каждый при стараніи и при затратѣ извѣстнаго времени можетъ выработать въ себѣ нѣчто въ родѣ правильнаго сужденія о сравнительныхъ достоинствахъ художника. Правда, чувство и страсть въ картинѣ часто способны критиковать и цѣнить только тѣ, у кого хоть въ нѣкоторой степени силы ума равны съ умственными силами критикуемаго художника, и кто хоть въ нѣкоторыхъ отношеніяхъ обладаетъ однороднымъ съ нимъ складомъ ума. Но что касается воспроизведенія фактовъ, то здѣсь для всякаго, при извѣстномъ вниманіи, возможно составить правильное сужденіе о степени способности каждаго художника и о томъ, насколько онъ достигаетъ цѣли. Правда есть рычагъ для сравненія, при помощи котораго можно подвергнуть испытанію ихъ всѣхъ; и соотвѣтственно тому рангу, который онъ пріобрѣ-

§ 10. Какъ правду можно считать настоящимъ критеріемъ искусства.

* Cp. Stones of Venice, vol I, ch. XXX, § 5.

тетъ на этомъ испытанiи, мы могли бы безошибочно признать за нимъ почти такой же рангъ и во всѣхъ отношенiяхъ, если бы только могли судить о нихъ. Такъ тѣсна связь, такъ неизмѣнно отношенiе, существующее между суммой знанiй и широтой мысли, между точностью воспрiятiя и яркостью идеи.

Я постараюсь поэтому въ настоящей части моего труда съ полнымъ вниманiемъ и безпристрастiемъ изслѣдовать, насколько старыя и новыя школы пейзажа имѣютъ право считаться правдивыми въ воспроизведенiи природы. Я не буду обращать вниманiя на то, что можно считать въ нихъ прекраснымъ, или возвышеннымъ, или богатымъ въ отношенiи фантазiи. Я буду искать только правды, голой, ясной, простой передачи фактовъ. При этомъ, насколько могу, я буду въ каждомъ отдѣльномъ случаѣ объяснять, что такое правда природы, буду искать ея простого выраженiя и только его одного. Не обращая, такимъ образомъ, никакого вниманiя на пылкость воображенiя, на блестящiе эффекты и на всякiя другiя еще болѣе привлекательныя качества, я постараюсь изучить и оцѣнить произведенiя великаго художника, находящагося въ живыхъ, который, по мнѣнiю большинства публики, рисуетъ больше ложнаго и меньше дѣйствительнаго, чѣмъ какой бы то ни было другой извѣстный художникъ. Мы увидимъ, почему.

ГЛАВА II

НЕВОСПИТАННОЕ ЧУВСТВО НЕ МОЖЕТЪ РАСПОЗНАТЬ ПРАВДЫ ПРИРОДЫ

§ 1. Общераспространенный среди людей самообманъ относительно ихъ способностей распознавать правду.

Читатель съ большимъ на первый взглядъ основанiемъ можетъ спросить меня, почему я нахожу нужнымъ посвятить отдѣльную часть работы выясненiю того, что такое правда въ искусствѣ. „Развѣ, скажетъ читатель, мы собственными глазами не можемъ видѣть, что такое природа и что похоже на нее?“ Прежде чѣмъ итти дальше, полезно разъяснить этотъ вопросъ, потому что, если бы это было въ дѣйствительности возможно, не было бы нужды въ критикѣ или въ преподаванiи искусства.

Я только что замѣтилъ, что всѣ люди могутъ при старанiи и вниманiи выработать въ себѣ правильное сужденiе относительно того, насколько художники вѣрны природѣ. Для этого не требуется

ни специальныхъ способностей ума, ни симпатiи къ особымъ чувствамъ художника, словомъ ничего такого, чѣмъ не обладаетъ въ нѣкоторой степени всякiй человѣкъ съ ординарнымъ умомъ; нужна лишь способность наблюденiя и пониманiя, которую культивировкой можно довести до высокой степени совершенства и остроты. Но пока не произведена такая культивировка, пока соотвѣтствующiй органъ не изощрился въ цѣломъ рядѣ тщательныхъ наблюденiй, было бы столь же нелѣпо, сколько дерзко претендовать на способность сужденiя относительно правды искусства; и первая задача моя, прежде чѣмъ сдѣлать хотъ одинъ дальнѣйшiй шагъ, должна заключаться въ борьбѣ со всеобщимъ почти заблужденiемъ, именно съ убѣжденiемъ легкомысленныхъ и безразсудныхъ людей въ томъ, будто они знаютъ, что̀ такое природа и что̀ похоже на нее, будто они могутъ инстинктивно распознать правду, будто умъ ихъ представляетъ собою столь чистое венецiанское стекло, что всякая неправда поражаетъ его. Мнѣ предстоитъ доказать имъ, что и въ небесахъ и на землѣ существуетъ гораздо больше вещей, чѣмъ грезится имъ въ ихъ философскихъ мечтахъ,— доказать, что правда природы есть отчасти правда Бога. Для того, кто не ищетъ ея — мракъ; для того, кто ищетъ, — безконечность.

§ 2. Люди обыкновенно видятъ немногое изъ того, что находится предъ ихъ глазами.

Первая великая ошибка, которую всѣ дѣлаютъ въ этомъ вопросѣ, заключается въ предположенiи, будто мы должны видѣть предметъ, если онъ находится предъ нашими глазами. Они забываютъ великую истину, высказанную Локкомъ (Locke, II, chap. 9. § 3).—„Никакiя измѣненiя, произведенныя въ тѣлѣ, не могутъ быть постигнуты, если они не достигли мозга; точно также не могутъ быть постигнуты никакiя впечатлѣнiя, произведенныя на наружные органы, если они не оставили слѣда внутри. Огонь можетъ жечь наше тѣло, производя такое дѣйствiе, точно горитъ полѣно, если только движенiе огня не дошло до мозга и если ощущенiе жара или идея боли не достигла ума, гдѣ происходитъ настоящее познаванiе. Какъ часто каждый можетъ въ самомъ себѣ прослѣдить такой процессъ: въ то время, какъ умъ напряженно занимается созерцанiемъ нѣкоторыхъ предметовъ и съ любопытствомъ разсматриваетъ нѣкоторыя идеи, заключающiяся въ нихъ, онъ не воспринимаетъ впечатлѣнiй, производимыхъ звучащими тѣлами на органъ слуха, не воспринимаетъ съ тѣмъ вниманiемъ, которое обыкновенно создаетъ идею звука. Можно сообщить достаточный импульсъ органу, но если этотъ толчокъ не достигъ поля наблюденiя ума, познаванiе не послѣдуетъ, и хотя въ ухѣ совершилось движенiе, которое обыкновенно про-

изводитъ идею звука, тѣмъ не менѣе звука неслышно". Это явленіе, справедливость котораго каждый можетъ провѣрить собственнымъ опытомъ, болѣе замѣтно и неизбѣжно въ примѣненіи къ зрѣнію, чѣмъ ко всякому другому чувству, по той причинѣ, что ухо не привыкло постоянно упражняться въ своей функціи; оно привыкло къ тишинѣ и возникновеніе какого бы то ни было звука способно тотчасъ же пробудить вниманіе и сопровождается познаваніемъ соотвѣтственно силѣ звука. Но глазъ въ теченіе всего времени нашего бодрствованія постоянно упражняется въ своей функціи зрѣнія. Это его обычное состояніе; мы, поскольку дѣло касается *физическаго* органа, всегда что-нибудь видимъ и видимъ съ одинаковой интенсивностью, такъ что появленіе предмета созерцанія для глаза есть только продолженіе той дѣятельности, въ которой онъ по необходимости пребываетъ. Появленіе предмета не пробуждаетъ вниманія, развѣ только онъ обладаетъ особой природой и качествами. Такимъ образомъ, если умъ не направленъ спеціально къ впечатлѣніямъ зрѣнія, предметы постоянно проходятъ предъ глазами, совершенно не сообщая впечатлѣній мозгу; проходятъ дѣйствительно невидимыми — не просто незамѣченными, но невидимыми, въ самомъ полномъ значеніи этого слова. А между тѣмъ большинство людей заняты всевозможными дѣлами и заботами, которыя ничего общаго не имѣютъ съ созерцаніемъ. Поэтому съ ними такъ и бываетъ; они получаютъ отъ природы только неизбѣжныя впечатлѣнія синевы, красноты, мрака, свѣта и т. д. и ничего болѣе, за исключеніемъ особыхъ рѣдкихъ моментовъ.

§ 3. Но болѣе или менѣе въ соотвѣтствіи съ ихъ природной чуткостью къ прекрасному.

Степень незнанія внѣшней природы, въ которомъ могутъ такимъ образомъ оставаться люди, зависитъ частью отъ количества и характера постороннихъ предметовъ, занимающихъ умъ, а частью отъ отсутствія природной чуткости къ могуществу и красотѣ формъ и другихъ принадлежностей предметовъ. Я не думаю, что у кого-нибудь глаза обладаютъ абсолютною неспособностью различать извѣстные формы и цвѣта и получать отъ нихъ удовольствіе, какъ у нѣкоторыхъ людей ухо не различаетъ нотъ. Но существуетъ извѣстная степень тупости и остроты въ распознаніи правильности формъ и полученіи удовольствія отъ этой правильности, когда она познана. И хотя я думаю, что даже на своей низшей ступени, эти способности посредствомъ воспитанія можно развить почти до безконечности, но полученное удовольствіе не вознаграждаетъ необходимаго для этой цѣли труда, и стремленіе это покидается. Поэтому въ людяхъ, по натурѣ обладающихъ острой и живой впечатлительностью, зовъ внѣшней природы такъ силенъ, что ему должно повиноваться, и слышенъ онъ тѣмъ громче, чѣмъ ближе подходятъ къ ней. Между тѣмъ въ людяхъ, не обладающихъ чуткостью, этотъ голосъ заглушается сразу другими мыслями, и познавательныя способности такихъ людей, слабыя отъ природы, умираютъ отъ бездѣйствія.

§ 4. Въ связи съ совершеннымъ состояніемъ ихъ нравственнаго чувства.

Съ этой физической чуткостью къ краскамъ и формамъ тѣсно связана та высшая чуткость, которую мы чтимъ, какъ одну изъ главныхъ принадлежностей всѣхъ благородныхъ умовъ, какъ главный родникъ истинной поэзіи. Этотъ родъ чуткости, по моему мнѣнію, вполнѣ опредѣляется остротою физическаго чувства, о которомъ я говорилъ выше, въ соединеніи съ любовью, разумѣя послѣднюю въ ея безконечныхъ и священныхъ функціяхъ, поскольку она обнимаетъ и божественное и человѣческое и животное пониманіе, поскольку она освящаетъ физическое познаваніе внѣшнихъ предметовъ чувствомъ гармоніи, благодарности, благоговѣнія и другими чистыми чувствами нашей нравственной природы. И хотя раскрытіе правды само по себѣ есть актъ умственный, хотя оно зависитъ только отъ нашихъ способностей физическаго воспріятія и абстрактнаго мышленія и совершенно независитъ отъ нашей нравственной природы, однако послѣдняя оказываетъ вліяніе на эти способности (воспріятіе и сужденіе): когда энергія и страсть нашей нравственной природы возбуждаетъ ихъ дѣятельность, онѣ изощряются, очищаются, ихъ употребляютъ съ бо́льшей стремительностью и силой; воспріятіе становится благодаря любви настолько живѣе, а сужденіе настолько смягчается благоговѣніемъ, что на практикѣ человѣкъ съ атрофированнымъ нравственнымъ чувствомъ всегда обнаруживаетъ тупость къ воспріятію правды; тысячи высшихъ, божественныхъ истинъ природы совершенно скрыты отъ него, хотя умъ его можетъ постоянно и неутомимо искать ихъ. Такимъ образомъ, чѣмъ глубже мы смотримъ на дѣло, тѣмъ меньше оказывается число тѣхъ, кого мы могли бы избрать въ качествѣ экспертовъ истины, и тѣмъ яснѣе понимаемъ мы, какое огромное число людей можно признать въ извѣстныхъ отношеніяхъ неспособными распознавать и чувствовать ее.

§ 5. И умственныхъ потребностей.

Рядомъ съ чуткостью, которая необходима для познаванія фактовъ, стоятъ обдумываніе и память, которыя необходимы для того, чтобы удерживать ихъ и узнавать то, что похоже на нихъ. Человѣкъ можетъ получать одно впечатлѣніе за другимъ, воспринимать ихъ ярко и съ удовольствіемъ и все-таки, если онъ не постарается поразмыслить

надъ ними и прослѣдить ихъ до ихъ источника, онъ можетъ остаться въ полномъ невѣдѣньи относительно тѣхъ фактовъ, которые породили эти впечатлѣнія. Мало того, онъ можетъ приписать ихъ фактамъ, съ которыми они не имѣютъ никакой связи и сплесть для нихъ такія причины, которыя вовсе не существуютъ. И чѣмъ большей чуткостью и воображеніемъ обладаетъ человѣкъ, тѣмъ скорѣе рискуетъ онъ впасть въ ошибку, потому что въ этомъ случаѣ онъ видитъ все, чего ждетъ, восхищается и оцѣниваетъ сердцемъ, а не глазами. Сколько людей было сбито съ толку тѣмъ, что говорилось и пѣлось о ясности итальянскаго неба: они полагали, что это небо должно быть болѣе *голубымъ*, чѣмъ небо сѣвера; и они воображали, что видятъ его такимъ и въ дѣйствительности. Между тѣмъ итальянское небо по цвѣту болѣе тускло и сѣро, чѣмъ сѣверное, и отличается только необыкновеннымъ спокойствіемъ свѣта. Это утверждаетъ и Бенвенуто Челлини, который, едва вступивъ во Францію, былъ пораженъ ясностью неба въ противоположность *туманному* небу Италіи. Еще болѣе комично, когда люди, глядя на картину, которая, по ихъ предположенію, есть источникъ ихъ впечатлѣній, утверждаютъ, что она правдива, хотя вовсе не получается отъ нея такого впечатлѣнія. Такимъ образомъ цѣлый рядъ дней можетъ отпечатлѣваться въ нихъ цвѣтъ и теплота итальянскаго неба, но, не прослѣдивъ чувства до его источника и предполагая, что отпечатлѣлась *синева* этого неба, они будутъ утверждать, что синее небо въ картинѣ правдиво, и отвергнутъ самое вѣрнѣйшее изображеніе всѣхъ реальныхъ признаковъ Италіи, какъ холодное и тусклое. Это вліяніе воображенія на чувства особенно замѣтно въ постоянной склонности людей думать, будто они *видятъ* то, что *знаютъ*, и *vice versa* въ нихъ способности не видѣть того, чего они не знаютъ. Такъ, если попросить ребенка начертать уголъ дома, онъ сдѣлаетъ нѣчто въ родѣ буквы Т. Онъ не имѣетъ представленія о томъ, что двѣ линіи крыши, которыя, какъ онъ знаетъ, лежатъ на одномъ уровнѣ, производятъ на его глазъ впечатлѣніе ломанной линіи. Требуется продолжительное неослабное вниманіе, прежде чѣмъ онъ обнаружитъ истину или почувствуетъ, что линіи на бумагѣ неправильны. И китайцы, дѣти во всемъ, находятъ, что рисунокъ съ хорошею перспективой неправиленъ, какъ намъ кажутся неправильными ихъ плоскіе узоры и странными ихъ остроконечныя зданія. Потому-то и всѣ раннія произведенія, народовъ ли или отдѣльныхъ людей, указываютъ отсутствіемъ въ нихъ *тѣни* на то, что нельзя безъ знаній разсчитывать только на глаза

§ 6. Какъ зрѣніе зависитъ отъ предварительныхъ знаній.

при распознаніи правды. Глазъ краснокожаго индійца, достаточно зоркій для того, чтобы открыть слѣдъ врага или добычу по неестественному измѣненію истоптаннаго листа, настолько плохо воспринимаетъ впечатлѣнія тѣни, что мистеръ Катлинъ упоминаетъ о великой опасности, которой онъ однажды подвергся: онъ нарисовалъ портретъ съ полуосвѣщеннымъ лицомъ, и его непросвѣщенные зрители вообразили и стали утверждать, что онъ нарисовалъ только половину лица. Берри въ шестой лекціи указываетъ на такой же недостатокъ настоящаго зрѣнія у раннихъ итальянскихъ художниковъ. „Подражаніе, говоритъ онъ, въ раннемъ искусствѣ напоминало подражаніе у дѣтей. Въ предметѣ, находящемся передъ нами, мы видимъ только то, что узнали и отыскали заранѣе, и безконечное число чертъ, которыя отличаютъ вѣкъ незнанія отъ вѣка знанія, указываетъ на то, до какой степени суженіе или расширеніе нашей сферы зрѣнія зависитъ отъ разныхъ постороннихъ соображеній помимо того, что передаютъ намъ наши естественные органы зрѣнія“. И обманъ, столь распространенный въ подобныхъ случаяхъ, оказываетъ на наше сужденіе тѣмъ бо́льшее вліяніе, чѣмъ сложнѣе и чѣмъ менѣе осязаема та или другая правда природы. Мы постоянно воображаемъ, что видимъ только то, что показалъ или можетъ показать намъ опытъ; только оно существуетъ въ нашихъ глазахъ; но мы совершенно не видимъ того, относительно чего мы заранѣе не узнали, что его можно видѣть. И художники до послѣдней минуты жизни сохраняютъ нѣкоторую способность впадать въ ошибку, рисуя то, что существуетъ, предпочтительно предъ тѣмъ, что они могутъ видѣть. Впослѣдствіи я докажу распространенность такой ошибки.

Слѣдуетъ замѣтить, что эти затрудненія существовали бы и тогда, если бы истины природы были постоянно однѣ и тѣ же, всегда повторялись и являлись предъ нами. Но истины природы — вѣчное измѣненіе, безконечное разнообразіе: на всемъ земномъ шарѣ не найдется одного куста точь въ точь похожаго на другой кустъ. Въ лѣсу не встрѣтится двухъ деревьевъ, которыхъ вѣтви переплетались бы совершенно одинаково, на деревѣ—двухъ листьевъ, которыхъ бы нельзя было отличить другъ отъ друга, въ морѣ—двухъ совершенно одинаковыхъ волнъ. И только при помощи продолжительнаго вниманія воображеніе наше остановится, какъ на критеріи истины, на распознаніи неизмѣнныхъ чертъ — идеальной формы, на которую все намекаетъ, но въ которую ничто не облечено.

§ 7. Затрудненіе увеличивается благодаря разнообразію истинъ въ природѣ.

Нѣтъ ничего страннаго и дурного въ томъ, что большинство зрителей совершенно неспособно оцѣнить правду природы, когда

она вполнѣ предстала предъ нимн. Но странно и дурно то, что ихъ такъ трудно убѣдить въ ихъ неспособности. Спросите знатока, облетѣвшаго всю Европу, о формѣ вязоваго листа, и въ девяти случаяхъ изъ десяти вамъ не сумѣютъ отвѣтить. И эти господа будутъ разводить критическую болтовню по поводу каждаго нарисованнаго пейзажа отъ Дрездена до Мадрида и претенціозно говорить о томъ, сходенъ ли онъ съ природой или нѣтъ. Спросите восторженнаго болтуна въ Сикстинской капеллѣ сколько у него реберъ, и онъ не отвѣтитъ вамъ. Но онъ не выпуститъ васъ изъ дверей, не сообщивъ, что та или другая фигура, по его мнѣнію, плохо нарисована.

§ 8. Мы узнаемъ предметы по самымъ незначительнымъ признакамъ ихъ. Ч. I, от. I., гл. IV.

Два-три такихъ вопроса могли бы обличить, если не убѣдить массу зрителей въ ихъ неспособности; но на это они всѣ возражаютъ, что могутъ признать то, чего не въ состояніи описать, и могутъ почувствовать правдивое, хотя бы и незнали, въ чемъ правда. До нѣкоторой степени это справедливо. Человѣкъ можетъ признать портретъ своего друга, хотя бы онъ не съумѣлъ отвѣтить на вопросъ о формѣ его носа или высотѣ его лба. И каждый въ состояніи отличить природу отъ подражанія. Почему же, спросятъ меня, ему не отличить того, что похоже на нее, отъ того, что не похоже? По очень простой причинѣ: мы постоянно узнаемъ предметы по самымъ незначительнымъ ихъ признакамъ и съ помощью весьма немногихъ изъ нихъ. И если эти признаки отсутствуютъ въ подражаніи, хотя бы при этомъ были на лицо тысячи другихъ высшихъ и болѣе цѣнныхъ, если, повторяю, отсутствуютъ или недостаточно хорошо переданы тѣ признаки, по которымъ мы привыкли узнавать предметы, мы станемъ отрицать сходство. Если же эти признаки имѣются на лицо, то всѣ остальные, великіе, цѣнные и важные могутъ отсутствовать, и мы все-таки будемъ настаивать на сходствѣ. Узнаваніе не есть доказательство реальнаго и истиннаго сходства. Мы узнаемъ наши книги по переплетамъ, хотя настоящія, существенныя ихъ черты скрыты внутри. Собака узнаетъ человѣка по запаху, портной по платью, другъ—по улыбкѣ. Каждый изъ нихъ узнаетъ его, но мало или много,—это зависитъ отъ степени его пониманія. То, что дѣйствительно характерно въ человѣкѣ, извѣстно только Богу. Портретъ человѣка можетъ съ величайшей точностью передать его черты, но не уловить даже одного атома въ его выраженіи. Можетъ случиться, что онъ,—употребляя обычное выраженіе тѣхъ, кому нравятся подобные портреты, — „такъ похожъ, что кажется, будто смотритъ во всѣ глаза“. Всякій, чуть ли не вплоть до его

кошки, узнаетъ его. Въ другомъ портретѣ можетъ быть небрежно и даже неправильно воспроизведены черты, но прекрасно переданъ блескъ глазъ и своеобразный складъ губъ, который можно видѣть только въ минуты высшаго умственнаго подъема. Кромѣ друзей его, никто не узналъ бы этого. Третій, наконецъ, можетъ не передать ни одного изъ этихъ обычныхъ выраженій, но такое, которое является у человѣка въ моменты величайшаго возбужденія, когда сразу разыграются самыя затаенныя его страсти, самыя высшія способности. Никто, кромѣ видѣвшихъ его въ тѣ моменты, не признаетъ сходства въ *этомъ* портретѣ. Но какой портретъ будетъ самымъ правдивымъ изображеніемъ человѣка. Первый передаетъ физическія особенности—прихоть климата, пищи, времени—тѣ особенности, которыя подвержены тлѣнію, которыя стерегутъ черви. Второй передаетъ отпечатокъ духа на физической оболочкѣ. Но прявленіе этого духа мы видимъ въ такихъ чувствахъ, которыя онъ раздѣляетъ со многими, которыя не характеризуютъ его сущности. Они—результатъ привычекъ, воспитанія, случайностей. Это покрывало, сохраняется ли оно съ намѣреніемъ или принимается безсознательно, можетъ быть совершенно противорѣчить всему, дѣйствительно коренящемуся въ томъ умѣ, который оно скрываетъ. Третій портретъ схватываетъ слѣды всего самаго затаеннаго, самаго мощнаго, въ тѣ моменты, когда всякое лицемѣріе, всякія привычки, всѣ мелкія и преходящія волненія исчезли, когда ледъ, берега и пѣна безсмертнаго потока снесены, разбиты въ дребезги и поглощены въ первомъ движеніи его пробудившейся внутренней силы, когда призывъ и побужденіе какой-то божественной силы вызвали наружу скрытыя силы и чувства, которыхъ не могла бы пробудить собственная воля духа, не могло бы уловить его сознаніе, которыя Богъ одинъ знаетъ и Богъ одинъ можетъ пробудить; — таинственную глубину особыхъ спеціальныхъ свойствъ духа. То же бываетъ и съ внѣшней природой; она имѣетъ тѣло и душу, подобно людямъ. Но ея душа—Божество. Можно изобразить тѣло безъ духа; и это изображеніе покажется сходнымъ для тѣхъ, чьи чувства только и знаютъ тѣло. Можно изобразить духъ въ его обычныхъ и низшихъ проявленіяхъ; здѣсь отыщутъ сходство тѣ, кто не подстерегалъ моментовъ проявленія его силы. Можно изобразить духъ въ его тайныхъ высшихъ дѣйствіяхъ. Такое изображеніе найдутъ похожимъ только тѣ, которые открыли эти дѣйствія, благодаря своей бдительности. Всѣ эти изображенія правдивы. Но сила художника, а слѣдовательно и оцѣнка судьи, соотвѣтствуютъ достоинству той правды, которую художникъ можетъ изобразить или почувствовать.

ГЛАВА III

СРАВНИТЕЛЬНОЕ ЗНАЧЕНІЕ ИСТИНЪ. ПЕРВОЕ: ЧАСТНЫЯ ИСТИНЫ ВАЖНѢЕ ОБЩИХЪ

§ 1. Необходимость опредѣленія сравнительной важности истинъ.

Въ послѣдней главѣ я высказалъ мысль, что мы обыкновенно узнаемъ предметы по наименѣе существеннымъ ихъ чертамъ. Эта мысль, естественно, возбуждаетъ вопросъ, что я считаю важными чертами, и почему однѣ истины я называю болѣе важными, чѣмъ другія. Этотъ вопросъ долженъ быть теперь же разрѣшенъ, потому что несомнѣнно, что при оцѣнкѣ правдивости художниковъ, мы должны принять въ соображеніе не только точность передачи отдѣльныхъ истинъ, но и сравнительную важность ихъ самихъ; въ самомъ дѣлѣ, часто случается, что средства искусства не могутъ передать *всякую* истину; въ виду этого слѣдуетъ считать болѣе правдивымъ того художника, который сохранилъ болѣе важныя и пожертвовалъ пустяками.

§ 2. Ложное примѣненіе афоризма: „Общія истины важнѣе частныхъ".

Если мы приступимъ къ нашему изслѣдованію по аристотелевскому методу и будемъ искать *φαινόμενα* предмета, мы тотчасъ же столкнемся съ изрѣченіемъ, которое у всѣхъ на устахъ и которое можно считать вѣрнымъ и полезнымъ въ томъ смыслѣ, какъ его понимаютъ въ практикѣ, но оно ложно и вводитъ въ заблужденіе, когда примѣняется какъ аргументъ. Это изрѣченіе слѣдующее: „Общія истины важнѣе частныхъ". Я часто хвалилъ Тернера за его удивительное разнообразіе: онъ придаетъ каждому изъ своихъ произведеній настолько спеціальный, своеобразный характеръ, что умъ художника можно оцѣнить вполнѣ, только увидѣвъ все, созданное имъ, и ничего нельзя предсказать о картинѣ, появляющейся на его мольбертѣ; она всегда по идеѣ явится чѣмъ-то совершенно отличнымъ отъ всего, написаннаго имъ раньше. Когда я противопоставлялъ это неисчерпаемое богатство знаній и воображенія полдюжинѣ идей, постоянно повторяющихся у Клода и Пуссена, меня встрѣтили грозными возраженіемъ, которое съ достоинствомъ и самодовольствомъ изрекъ мой противникъ. „Тотъ

изображаетъ частныя истины, а эти изображаютъ общія". Должно же быть что-то фальшивое въ такомъ примѣненіи принципа, которое дѣлаетъ признаками величайшей ошибки художника разнообразіе и полноту, т. е. тѣ достоинства, которыя въ писателѣ мы считаемъ признаками величайшаго ума. Совершенно такъ же, при-

§ 2. Лживость этого афоризма, принятаго безъ поясненія.

мѣняя вышеупомянутое изрѣченіе къ другимъ вопросамъ, мы видимъ, что оно, взятое безъ ограниченій, становится крайне ложнымъ. Наприм., мистрисъ Джемсонъ приводитъ восклицаніе одной своей знакомой дамы, скорѣе стремившейся заполнить паузу въ разговорѣ, чѣмъ обогатившей себя наблюденіями. „Какая превосходная книга—Библія", воскликнула она. Это была дѣйствительно общая истина,—истина, примѣнимая къ Библіи наравнѣ со многими другими книгами, но эта истина не представляетъ собою ничего поразительнаго и важнаго. Если бы дама выразилась: „Какъ ясно проявилась въ Библіи Божественная сила", она выразила бы частную истину, но относящуюся только къ Библіи и безусловно болѣе интересную и важную. Если бы съ другой стороны она сказала, что Библія — книга, она выразила бы еще болѣе общую, но еще менѣе интересную истину. Если бы я спросивъ о комъ-нибудь, „кто это?" услыхалъ въ отвѣтъ: „Это—человѣкъ",— я былъ бы мало удовлетворенъ. Но еслибы мнѣ сказали, что это— Ньютонъ, я тотчасъ бы поблагодарилъ своего сосѣда за сообщенное свѣдѣнье. Несомнѣнный фактъ (приведенные

§ 4. Общее важно въ подлежащемъ, частное — въ сказуемомъ.

выше примѣры могутъ послужить доказательствомъ его, если онъ не очевиденъ самъ по себѣ), что обобщеніе придаетъ значеніе *подлежащему*, ограниченіе или частный характеръ—*сказуемому*. Если я скажу, что данный китаецъ употребляетъ опіумъ, я не скажу ничего интереснаго, потому что мое подлежащее (данный китаецъ) имѣетъ частный характеръ. Если я скажу, что всѣ китайцы употребляютъ опіумъ, я скажу нѣчто интересное, потому что мое подлежащее (всѣ китайцы) имѣетъ общій характеръ. Если я скажу, что всѣ китайцы ѣдятъ, я не скажу ничего интереснаго, потому что мое сказуемое (ѣдятъ)—общаго характера. Если я скажу, что всѣ китайцы употребляютъ опіумъ, я скажу кое-что интересное, потому что мое сказуемое (употребляютъ опіумъ) — частнаго характера.

Все, о чемъ можетъ спросить себя художникъ по отношенію къ данному предмету, намѣренъ ли онъ изобразить его или нѣтъ заключается въ сказуемомъ. Вслѣдствіе этого въ искусствѣ частныя истины важнѣе общихъ.

Какимъ же образомъ выходитъ, что столь ясная мысль, въ

примѣненін къ искусству, стоитъ въ противорѣчіи съ однимъ изъ самыхъ общепринятыхъ афоризмовъ? Стоитъ немного подумать, и мы увидимъ, при какихъ ограниченіяхъ наша мысль можетъ быть вѣрна на практикѣ.

§ 5. Важность видовыхъ истинъ не зависитъ отъ того, насколько онѣ общи.

Само собою разумѣется, что, когда мы рисуемъ или описываемъ что-нибудь, то наиболѣе важными должны быть истины, наиболѣе характеризующія то, о чемъ мы говоримъ или что воспроизводимъ. Первой и самой важной характерной чертой въ предметѣ есть то, что отличаетъ его родъ или дѣлаетъ его имъ самимъ. Напримѣръ, обстоятельство, благодаря которому драпри *есть* драпри, служитъ не то, что оно сдѣлано изъ шелку, шерсти или пеньки: изъ всѣхъ этихъ матерій дѣлаются и такія вещи, которыя не есть драпри. Этимъ обстоятельствомъ служатъ идеи, присущія спеціально драпри. Свойства, наличность которыхъ въ предметѣ дѣлаетъ его драпри, слѣдующія: протяженность, гибкость, лишенная эластичности, цѣльность и сравнительная тонкость. Все, обладающее этими свойствами, наприм. водопадъ, если онъ льется сплошною стѣной на извѣстномъ протяженіи, или сѣть дикой травы, ползущей по стѣнѣ — представляютъ собою драпри столько же, сколько шелковая и шерстяная матерія. Такимъ образомъ означенныя идеи отдѣляютъ въ нашемъ умѣ драпри отъ всего другого, онѣ особенно характерны для него, а потому представляютъ собою самую важную группу связанныхъ съ нимъ идей. Такъ и въ другихъ случаяхъ: то, что дѣлаетъ предметъ имъ самимъ, является самою важною идеей или группой идей, соединенныхъ съ предметомъ. Но такъ какъ эта идея по необходимости должна быть общею для всѣхъ особей того вида, къ которому принадлежитъ предметъ, то эта идея является общею по отношенію къ данному виду. Между тѣмъ другія идеи, которыя нехарактерны для вида, а потому въ дѣйствительности общи (наприм., понятія чернаго и бѣлаго примѣнимы къ большему числу предметовъ, чѣмъ драпри) являются частными по отношенію къ данному виду, такъ какъ приложимы только къ нѣкоторымъ изъ его особей. Поэтому легкомысленно и невѣрно говорятъ, что общія идеи важнѣе частныхъ. Я называю это выраженіе легкомысленнымъ и невѣрнымъ по слѣдующей причинѣ. Общая идея важна не потому, что она обща всѣмъ особямъ даннаго вида, а потому, что она отдѣляетъ этотъ видъ отъ всякаго другого. Важность истины состоитъ не въ ея всеобщности, а въ томъ, что она служитъ для различенія. А такъ называемая частная идея не важна не потому, что ее нельзя примѣнить къ цѣлому виду, а потому что ее можно примѣнить и къ

такимъ предметамъ, которые не принадлежатъ къ этому виду. Ея обобщающее, а не ограничивающее свойство лишаетъ ее важнаго значенія. Такимъ образомъ истины важны соотвѣтственно съ тѣмъ, насколько онѣ характеризуютъ что бы то ни было, и цѣнны прежде всего по стольку, по скольку онѣ отдѣляютъ данный видъ отъ всѣхъ другихъ твореній, а во-вторыхъ, постольку, поскольку онѣ отдѣляютъ особи этого вида другъ отъ друга. „Шелковый" и „шерстяной"—неважныя идеи по отношенію къ драпри, потому что онѣ не отдѣляютъ ни этого вида отъ другихъ, ни даже особей этого вида другъ отъ друга: онѣ не общи имъ всѣмъ въ цѣломъ, хотя общи безконечному числу ихъ. Но особыя складки, которыя могутъ случайно образоваться на одномъ драпри, отличаются въ нѣкоторыхъ чертахъ отъ складокъ, которыя могутъ получиться на другихъ драпри; и эти складки не только характеризуютъ видъ (гибкость, лишенную эластичности и т. д.), но и особь; онѣ опредѣляютъ въ разсматриваемомъ случаѣ и вслѣдствіе этого являются самыми важными и необходимыми идеями. Такъ, короткія ноги или длинный носъ, или какія-нибудь другія случайныя качества въ данномъ человѣкѣ не отличаютъ его отъ всякаго другого коротконогаго и длинноносаго животнаго. Важныя истины по отношенію къ человѣку заключаются, во-первыхъ, въ проявленіи той особой организаціи, которая отдѣляетъ человѣка отъ другихъ живыхъ существъ, а во-вторыхъ, въ совокупности тѣхъ качествъ, которыя отдѣляютъ одного человѣка отъ всѣхъ другихъ людей, которыя дѣлаютъ его Павломъ или Іудой, Ньютономъ или Шекспиромъ.

§ 6. Всѣ истины цѣнны, по скольку онѣ характеризуютъ что-бы то нибыло.

Таковы дѣйствительные источники важности истинъ, по скольку мы обсуждаемъ ихъ только съ точки зрѣнія ихъ общаго или частнаго характера. Но существуютъ и другіе источники важности, которые придаютъ большій вѣсъ обычному мнѣнію о томъ, что общія истины цѣннѣе, и которые дѣлаютъ это мнѣніе вѣрнымъ на практикѣ. Я имѣю въ виду красоту, присущую самимъ истинамъ, качество, анализировать которое здѣсь не мѣсто; но его необходимо отмѣтить какъ такое качество, которое придаетъ видовымъ истинамъ большую цѣнность, чѣмъ истинамъ особей. Качества или свойства, характеризующія человѣка или другое живое существо, какъ видъ, являются совершеннѣйшими качествами ихъ формы и ума. Почти всѣ индивидуальныя отличія проистекаютъ изъ недостатковъ. Поэтому для искусства видовая истина всегда цѣннѣе, такъ какъ она—красота, между тѣмъ истина особей—всегда до извѣстной степени недостатокъ.

§ 7. Кромѣ того истины видовыя цѣнны, потому что онѣ прекрасны.

Далѣе, истина, которая можетъ представлять большой интересъ, если предметъ разсматривать самъ по себѣ,—можетъ быть неумѣстною, если его разсматривать въ отношеніи къ другимъ предметамъ. Такъ, если драпри одно представляетъ собою цѣльный сюжетъ картины, то было бы умѣстно включить въ нее всѣ частныя истины, которыя могутъ занять нашъ умъ, передать разнообразіе красокъ и нѣжность ткани. Но если тотъ же кусокъ драпри служитъ частью одѣянія Мадонны, то идеи роскоши красокъ и ткани слѣдуетъ отбросить; онѣ помѣшаютъ уму сосредоточиться на идеѣ Дѣвы. На идею драпри слѣдуетъ только намекнуть самыми простыми и легкими штрихами. Всякія указанія на ткань и подробности слѣдуетъ устранить какъ можно рѣшительнѣе, но не потому, чтобы они были частными или общими или какими-нибудь другими по отношенію къ самому драпри, а потому, что они отвлекаютъ наше вниманіе къ платью отъ самой Дѣвы, смущаютъ и принижаютъ наше воображеніе и чувства. Вслѣдствіе этого мы должны дать идею драпри въ наименѣе по возможности навязчивомъ видѣ, передавая только тѣ существенныя свойства, которыя необходимы для самаго существованія драпри, и больше ничего.

§ 8. Нѣкоторыя истины, цѣнныя въ отдѣльности, могутъ оказаться неумѣстными въ соединеніи съ другими.

Объ этихъ двухъ послѣднихъ источникахъ важности истинъ, намъ въ настоящее время больше нечего говорить, такъ какъ они зависятъ отъ идей красоты и отношенія. Я только намекнулъ на нихъ здѣсь съ цѣлью показать, что совершенно вѣрно и справедливо все, что утверждалъ Рейнольдсъ и другіе ученые писатели относительно истинъ, которыя слѣдуетъ изображать художнику или скульптору. И все-таки принципъ, на которомъ они основываютъ свой выборъ („общія истины важнѣе частныхъ") совершенно ложенъ. „Персей" Кановы въ Ватиканѣ весь испорченъ несчастной кисточкой въ складкахъ плаща (поклонникъ Кановы поступилъ бы хорошо, если бы сбилъ ее), испорченъ не потому, что эта истина—частная, а потому, что она низкая, ненужная и безобразная истина. Пуговица, которой застегнута одежда Даніила въ Сикстинской капеллѣ, столь же частная истина, какъ и та, но она необходима, и идея ея передана простѣйшими средствами; поэтому она вѣрна и красива.

Итакъ, слѣдуетъ помнить относительно всѣхъ истинъ, поскольку ихъ принадлежность къ частнымъ или общимъ вліяетъ на ихъ цѣнность, слѣдующій законъ; ихъ цѣнность пропорціональна тому, насколько онѣ являются частными истинами; онѣ лишены цѣны соотвѣтственно тому, насколько являются общими; или, выражаясь просто, цѣнность каждой истины соотвѣтствуетъ тому, насколько она характеризуетъ предметъ, относительно котораго ее утверждаютъ.

§ 9. Повтореніе.

ГЛАВА IV

СРАВНИТЕЛЬНОЕ ЗНАЧЕНІЕ ИСТИНЪ. ВТОРОЕ: РѢДКО ВСТРѢЧАЮЩІЯСЯ ИСТИНЫ ВАЖНѢЕ ТѢХЪ, КОТОРЫЯ ВСТРѢЧАЮТСЯ ЧАСТО

Намъ необходимо опредѣлить, какое вліяніе на важность истины оказываетъ тотъ фактъ, что она встрѣчается часто или рѣдко, а также выяснить, слѣдуетъ ли считать болѣе правдивымъ художника, изображающаго обычное или рисующаго то, что необычно въ природѣ.

§ 1. Не слѣдуетъ изображать случайнаго нарушенія принциповъ природы.

Полное разрѣшеніе этого вопроса зависитъ отъ того, является ли необычный фактъ нарушеніемъ общихъ принциповъ или особымъ изъ ряду вонъ выходящимъ случаемъ примѣненія этихъ принциповъ. Природа сама, хотя и рѣдко, нарушаетъ отъ времени до времени свои собственные принципы. Ея принципъ—все дѣлать прекраснымъ, но порою она производитъ то, что по сравненію съ остальными ея твореніями можетъ показаться безобразнымъ. Несомнѣнно, что даже эти рѣдкія отрицательныя явленія допускаются, какъ было сказано выше, съ добрыми цѣлями (ч. I, о. I, гл. VI). Они представляютъ цѣнность въ природѣ, и если пользоваться ими такъ, какъ она это дѣлаетъ, они могутъ быть столь же цѣнными и въ искусствѣ (въ качествѣ минутныхъ диссонансовъ). Но художникъ, который сталъ бы искать только ихъ и не рисовалъ бы ничего другого, оказался бы лживымъ въ точномъ смыслѣ этого слова, хотя бы онъ и отыскалъ въ природѣ оригиналы къ каждому изъ созданныхъ имъ уродствъ; онъ былъ бы лживъ по отношенію къ природѣ и не послушенъ ея законамъ. Напр., природа обыкновенно придаетъ форму облакамъ посредствомъ безконечныхъ угловъ и прямыхъ линій. Можетъ быть разъ въ мѣсяцъ при усердномъ стараніи удастся подсмотрѣть облако, совершенно круглое, образованное кривыми. Но, художника, который будетъ рисовать только круглыя облака, слѣдуетъ тѣмъ не менѣе безъ всякаго снисхожденія признать лживымъ.

Но дѣло совершенно мѣняется, если вмѣсто нарушенія прин-

ципа мы встрѣчаемся съ случаемъ его необыкновеннаго примѣненія или обнаруженія при совершенно необычныхъ условіяхъ. Хотя природа всегда прекрасна, она не выставляетъ постоянно напоказъ высшихъ силъ красоты, потому что онѣ могли бы пресытить насъ и стать приторными для нашихъ чувствъ. Необходимо рѣдко показывать ихъ для того, чтобы мы ихъ цѣнили. Самыми прекрасными штрихами природы являются тѣ, которые приходится долго поджидать; совершеннѣйшія проявленія красоты бываютъ мимолетны. Природа постоянно показываетъ намъ что-нибудь прекрасное, но этого прекраснаго она не давала намъ прежде, не повторитъ послѣ. Онъ раскрываетъ свои главныя силы при особыхъ обстоятельствахъ; и если не подстеречь ихъ во-время, они никогда уже не повторятся. Эти-то мимолетныя явленія совершеннѣйшей красоты, эти-то постоянно измѣняющіеся образцы высшей силы и долженъ стеречь и схватывать художникъ. Ничего не можетъ быть нелѣпѣе предположенія, будто тѣ эффекты или истины, которые обнаруживаются часто, болѣе характеризуютъ природу, чѣмъ тѣ, которые столь же необходимы по ея законамъ, но проявляются рѣже. И частое и рѣдкое — элементы одной и той же великой системы. Передавать одно или другое исключительно, значитъ передавать недостаточно истину; повторять одинъ и тотъ же эффектъ или мысль въ двухъ картинахъ значитъ попусту тратить время. Что должны мы думать о поэтѣ, который всю свою жизнь сталъ бы повторять одни и тѣ же мысли въ различныхъ выраженіяхъ? И почему мы должны быть снисходительнѣе къ художнику-попугаю, который заучилъ лишь одинъ урокъ изъ книги природы и постоянно заикаясь повторяетъ его не переворачивая слѣдующей страницы? Почему безпрестанно повторяющееся описаніе предмета въ линіяхъ слѣдуетъ считать въ меньшей степени тавтологіей, чѣмъ такое же описаніе его словами? Уроки природы столь же разнообразны и безконечны, какъ и постоянны; и долгъ художника состоитъ въ томъ, чтобы подслушивать каждый изъ этихъ уроковъ и передавать тѣ (человѣческая жизнь не можетъ дать чего-нибудь большаго), въ которыхъ ея принципы обнаружились наиболѣе своеобразно и поразительно. И чѣмъ глубже исканія художника, чѣмъ рѣже встрѣчаются подмѣченныя имъ явленія, тѣмъ больше цѣнности будутъ представлять его произведенія. Повториться даже въ одномъ случаѣ есть измѣна природѣ, потому что тысячей человѣческихъ

§ 2. Но тѣ случаи, когда эти принципы проявились особымъ поразительнымъ образомъ.

§ 3. Что бываетъ сравнительно рѣдко.

§ 4. Всякое повтореніе достойно порицанія.

жизней было бы недостаточно, для того чтобы представить хоть по одному разу совершеннѣйшія проявленія каждой ея силы. Что же касается комбинированья и классификаціи ихъ, то художникъ могъ бы взяться за выраженіе и объясненіе въ одномъ произведеніи сразу всѣхъ уроковъ, воспринятыхъ имъ отъ Господнихъ твореній, съ такой же надеждой на успѣхъ, съ какой проповѣдникъ принялся бы за выраженіе и истолкованіе заразъ всѣхъ дивныхъ истинъ, раскрытыхъ Божественнымъ откровеніемъ. Оба они толкователи безконечнаго, и обязанность каждаго для каждой бесѣды выбирать только одну важную истину; они должны особенно отмѣчать и останавливаться на тѣхъ истинахъ, которыя наименѣе ощутительны для обыкновеннаго наблюдателя, скорѣе всего ускользаютъ отъ невнимательнаго взора. Онъ долженъ запечатлѣвать ихъ и только ихъ въ сердцахъ тѣхъ, къ кому онъ обращается, иллюстрируя ихъ всѣмъ тѣмъ, что даетъ ему знаніе, украшая всѣмъ, что достижимо при его силахъ. И дѣйствительная правдивость художника находится въ соотвѣтствіи съ числомъ и разнообразіемъ фактовъ, которые онъ объяснилъ, при томъ эти факты всегда должны быть, какъ замѣчено выше, осуществленіемъ, а не нарушеніемъ общихъ принциповъ. Количество истинъ соотвѣтствуетъ числу такихъ фактовъ, а цѣнность и поучительность истинъ—рѣдкости фактовъ. Такимъ образомъ, всѣ дѣйствительно великія картины обнаруживаютъ намъ общія свойства природы, проявляющіяся своеобразнымъ, рѣдкимъ, прекраснымъ образомъ.

§ 5. Обязанность художника та же, что и проповѣдника.

ГЛАВА V

СРАВНИТЕЛЬНОЕ ЗНАЧЕНІЕ ИСТИНЪ. ТРЕТЬЕ: ИСТИНЫ ЦВѢТА НАИМЕНѢЕ ВАЖНЫ СРЕДИ ВСѢХЪ ИСТИНЪ

Въ двухъ послѣднихъ главахъ мы указали главные критеріи для опредѣленія значенія всѣхъ истинъ. Этихъ критеріевъ вполнѣ достаточно, чтобы сразу отличить въ тѣлахъ тѣ свойства, которыя важнѣе другихъ, благодаря тому, что они болѣе характеризуютъ частные предметы, подлежащіе изображенію, или принципы природы.

§ 1. Различіе между первостепенными и второстепенными свойствами тѣлъ.

По Локку (кн. II, гл. 8), существуютъ три разряда свойствъ въ тѣлахъ: во-первыхъ, „объемъ, внѣшній видъ, число, положеніе,

движеніе или спокойное состояніе его плотныхъ частей; эти свойства имѣются въ вещахъ, независимо отъ того, постигаемъ ли мы ихъ или нѣтъ"; эти свойства Локкъ называетъ первостепенными; во-вторыхъ, „способность, присущая каждому тѣлу, производить особымъ образомъ дѣйствіе на какое-нибудь изъ нашихъ чувствъ" (sensible qualities); и въ-третьихъ; „способность всякаго тѣла совершать въ другомъ тѣлѣ такія измѣненія, что это тѣло начинаетъ производить на насъ дѣйствіе, отличное отъ производимаго прежде"; эти послѣднія способности „обыкновенно называются *силами*".

Исходя изъ этого, Локкъ доказываетъ дальше, что то, чему онъ далъ названіе первостепенныхъ качествъ, есть дѣйствительно часть сущности тѣлъ и характеризуетъ ихъ, а свойства двухъ другихъ разрядовъ, которыя онъ называетъ второстепенными, являются только способностью производить извѣстныя дѣйствія и впечатлѣнія на другіе предметы и на насъ. Способность вліянія одинаково характерна для обоихъ предметовъ— для активнаго и пассивнаго. Въ самомъ дѣлѣ въ предметѣ воспринимающемъ должна существовать способность къ полученію впечатлѣній такъ же неизбѣжно, какъ въ дѣйствующемъ предметѣ способность производить впечатлѣніе (Ср. Locke, book II, Ch. 21, sect. 2). Часто бываетъ, что два человѣка воспринимаютъ ароматъ двухъ совершенно различныхъ видовъ отъ одного и того же цвѣтка. Очевидно, что способность цвѣтка давать тотъ и другой запахъ зависитъ столько же отъ природы ихъ нервовъ, сколько отъ его собственныхъ частицъ. И мы будемъ правы, сказавъ, что въ насъ существуетъ способность воспринимать, а въ цвѣткѣ — производить впечатлѣніе. Вслѣдствіе этого всякая сила, характеризующая природу двухъ предметовъ, недостаточно и несовершенно характеризуетъ каждый изъ нихъ въ отдѣльности. Но первостепенныя свойства, характеризуя только предметъ, которому они присущи, являются наиболѣе важными истинами, соединенными съ нимъ. Вопросъ о томъ, *что такое* предметъ, долженъ предшествовать вопросу о томъ, чѣмъ онъ можетъ быть, и потому первый вопросъ важнѣе второго.

§ 2. Первыя вполнѣ характеризуютъ предметъ, вторыя не вполнѣ.

По приведенному выше опредѣленію Локка, только объемъ, внѣшній видъ, положеніе и движеніе или спокойствіе плотныхъ частей являются первостепенными свойствами. Вслѣдствіе этого всѣ истины цвѣта отступаютъ на второй планъ. Тотъ, кто пренебрегъ истиной формы для истины цвѣта, пренебрегъ бо́льшею истиной для меньшей.

§ 3. Цвѣтъ второстепенное свойство, а потому имѣетъ меньшее значеніе, чѣмъ форма.

Что цвѣтъ дѣйствительно имѣетъ меньше значенія для характеристики предмета, легко видѣть изъ самыхъ простыхъ соображеній. Цвѣтъ растеній мѣняется съ каждымъ временемъ года, цвѣтъ всякаго предмета— съ измѣненіемъ падающаго на него свѣта. Но природа и сущность предмета независятъ отъ этихъ измѣненій. Дубъ останется дубомъ, зеленъ ли онъ весной, красенъ ли зимой; далія останется даліей, желтаго ли она цвѣта или пунцоваго; и если бы даже нашелся такой чудовищный охотникъ до цвѣтовъ, который бы привелъ самый цвѣтокъ въ ужасъ, изобразивъ его голубымъ, послѣдній все-таки остался бы даліей. Но совсѣмъ другой получился бы результатъ, если бы такія же произвольныя измѣненія были произведены съ ея формой. Сгладьте шероховатость коры, уменьшите углы вѣтокъ, и дубъ перестаетъ быть дубомъ; но сохраните его внутреннюю структуру и внѣшнюю форму, и все равно, сдѣлаете ли вы его листья бѣлыми, розовыми, голубыми или трехцвѣтными, онъ будетъ бѣлымъ дубомъ, розовымъ или республиканскимъ, но все-таки дубомъ. Цвѣтъ едва ли даже и *можетъ* служить различіемъ между двумя предметами одного и того же вида. Два дерева, одного рода, одного времени года и возраста, будутъ имѣть безусловно одинаковый цвѣтъ. Но формы ихъ будутъ совершенно различны и даже ничего похожаго въ нихъ не будетъ. Не можетъ быть различія въ цвѣтѣ двухъ кусковъ скалы, отломившихся отъ одного мѣста; но не можетъ случиться, чтобы они были одинаковой или сходной формы. Такимъ образомъ форма характеризуетъ не только виды, но и особи видовъ.

§ 4. Цвѣтъ не служитъ различіемъ между предметами одного вида.

Далѣе, цвѣтъ рядомъ съ другими цвѣтами отличается отъ самаго себя, если его взять отдѣльно. Онъ оказываетъ на ретину особое, своеобразное дѣйствіе, зависящее отъ его сочетанія съ другими цвѣтами. Слѣдовательно, цвѣтъ какого бы то ни было предмета и созерцающій его глазъ зависятъ отъ природы самаго предмета не болѣе, чѣмъ отъ цвѣта сосѣдняго предмета. Такимъ образомъ и съ этой точки зрѣнія онъ мало характеренъ.

§ 5. Онъ въ сочетаніи съ другими цвѣтами отличается отъ себя самаго, когда его берутъ отдѣльно.

Достовѣрность по отношенію къ свойствамъ и силамъ, зависящимъ отъ природы столько же воспринимающаго, сколько активнаго предмета, совершенно отсутствуетъ. Въ виду этого совершенно невозможно доказать, что одинъ человѣкъ видитъ какой-нибудь предметъ въ томъ же цвѣтѣ, что и другой человѣкъ, хотя онъ можетъ прилагать къ нему одинаковое имя съ первымъ. Одинъ

§ 6. Неизвѣстно, видятъ ли два человѣка одинъ и тотъ же цвѣтъ въ предметѣ.

можетъ видѣть желтый цвѣтъ тамъ, гдѣ другой видитъ голубой, но такъ какъ дѣйствіе этого цвѣта на каждаго изъ нихъ остается постоянно одно и то же, то они сходятся въ терминѣ и оба называютъ его или желтымъ или голубымъ, соединяя съ этимъ названіемъ совершенно различныя идеи. И ни о томъ, ни о другомъ нельзя сказать, что они заблуждаются, потому, что цвѣтъ заключается не въ предметѣ, а въ предметѣ и въ нихъ вмѣстѣ. Но если они видятъ формы различно, то кто-нибудь изъ нихъ долженъ ошибаться, потому, что форма есть нѣчто положительное въ предметѣ. Мой пріятель можетъ видѣть кабана голубымъ вмѣсто того, какимъ я его знаю, но невозможно, чтобы онъ видѣлъ его съ лапами вмѣсто, копытъ развѣ только глаза его или руки ненормальны (Ср. Locke, book II, chap. XXXII, § 15). Но я не хочу сказать, что это отсутствіе достовѣрности можетъ оказать какое-нибудь вліяніе на искусство: хотя бы Лондсиръ видѣлъ дога въ томъ цвѣтѣ, который я назвалъ бы голубымъ, но за-то и краска, которую онъ наложитъ на полотно, будучи для него голубою, для меня покажется бурымъ цвѣтомъ собаки. Итакъ, о цвѣтахъ мы можемъ разговаривать только въ такой формѣ, словно всѣ люди видятъ ихъ одинаковыми (что вѣроятно, и есть въ дѣйствительности). Я упомянулъ объ этомъ отсутствіи достовѣрности, только съ цѣлью показать неопредѣленность и маловажное значеніе цвѣтовъ, какъ свойствъ, характеризующихъ тѣла.

§ 7. Форма, разсматриваемая, какъ элементъ пейзажа, включаетъ въ себѣ свѣтъ и тѣнь.

Прежде чѣмъ итти дальше, я долженъ объяснить смыслъ, въ которомъ я употребляю слово „форма“: художники обыкновенно неточно и небрежно опредѣляютъ имъ *контуры* тѣлъ, тогда какъ оно непремѣнно включаетъ въ себѣ свѣтъ и тѣнь. Правда, контуръ и свѣтотѣнь должны быть отдѣльными предметами изслѣдованія для студентовъ. Но безъ свѣтотѣни никакая рѣшительно форма не можетъ быть передана глазу; и поэтому, говоря о формѣ вообще, какъ объ элементѣ пейзажа, я имѣю въ виду полное и гармоничное единство контура со свѣтомъ и тѣнью, благодаря которому были бы вполнѣ выяснены глазу всѣ части тѣла, ихъ выпуклости и соразмѣрность. Будучи совершенно независимымъ отъ вида или свойствъ другихъ предметовъ, присутствіе свѣта на предметѣ есть положительный фактъ, ощущаемъ ли мы его или нѣтъ, и онъ совершенно не зависитъ отъ нашихъ чувствъ. Послѣ этихъ доводовъ наиболѣе убѣдительное доказательство маловажнаго значенія цвѣта заключается въ наблюденіи надъ тѣмъ, какимъ путемъ въ умѣ отпечатлѣваются вещественные предметы. Внимательно изучая природу, мы найдемъ,

что ея цвѣта находятся въ состояніи постояннаго смѣшенія и неясности, тогда какъ ея формы, передаваемыя свѣтомъ и тѣнью, неизмѣнно ясны, отчетливы и выразительны. На береговыхъ камняхъ и пескахъ отсвѣчивается зелень вѣтвей, раскинувшихся вверху, на кустахъ — сѣрый или желтый цвѣтъ почвы. Каждая часть гладкой поверхности, шириной хотя бы съ волосокъ, отражаетъ мелкую частицу синяго неба или золотого солнца, подобно тому какъ каждая звѣзда оказываетъ вліяніе на колоритъ того или другого мѣста. Этотъ мѣстный колоритъ, измѣнчивый и невѣрный самъ по себѣ, кромѣ того совершенно или отчасти мѣняется сообразно съ оттѣнками свѣта и тускнѣетъ въ сѣроватой тѣни. Смѣшеніе и сочетаніе цвѣтовъ въ природѣ столь велико, что, если бы намъ пришлось узнавать предметы только по ихъ цвѣтамъ, едва ли намъ удалось бы временами отличить вѣтки дерева отъ окружающей его атмосферы или находящейся подъ нимъ земли. Я знаю, что люди, не знающіе на практикѣ искусства, сразу не повѣрятъ этому, но если они обладаютъ способностями къ точному наблюденію, они скоро убѣдятся въ этомъ. Они увидятъ, что они почти не въ состояніи опредѣлить *въ точности* цвѣтъ чего бы то ни было, кромѣ тѣхъ случаевъ, когда они имѣютъ дѣло съ большими одноцвѣтными массами, напр., съ зеленымъ полемъ или голубымъ небомъ. Между тѣмъ форма, выражаемая свѣтомъ и тѣнью, всегда опредѣленна и ясна и служитъ главнымъ источникомъ для характеристики всѣхъ предметовъ. Свѣтъ и тѣнь дѣйствительно настолько превосходятъ различіе въ цвѣтахъ, что разница между освѣщенными частями бѣлаго и чернаго предмета не такъ велика, какъ разница (при солнечномъ свѣтѣ) между освѣщенною и тѣневою стороной каждаго изъ нихъ въ отдѣльности.

§ 8. Важное значеніе свѣта и тѣни для выраженія характера тѣлъ и маловажное значеніе цвѣтовъ.

§ 9. Повтореніе.

Разсматривая впослѣдствіи идеи красоты, мы увидимъ, что цвѣтъ даже въ качествѣ источника удовольствія не выдерживаетъ сравненія съ формой. Но мы не можемъ останавливаться на этомъ въ настоящую минуту. Мы имѣемъ дѣло только съ правдой, и наблюденій, сдѣланныхъ нами, достаточно, чтобы доказать, что художникъ, жертвующій и пренебрегающій правдой формы ради стремленія къ правдѣ цвѣта, жертвуетъ опредѣленнымъ ради неопредѣленнаго и существеннымъ ради случайнаго.

ГЛАВА VI

ПОВТОРЕНІЕ

Необходимо далѣе замѣтить относительно истинъ вообще, что наиболѣе цѣнны изъ нихъ тѣ, которыя являются въ наибольшей степени историческими, т. е. истины, болѣе всего говорящія намъ о прошедшемъ и будущемъ состояніи даннаго предмета. Напр., въ деревѣ важнѣе передать наличность энергіи и эластичности въ вѣтвяхъ, свидѣтельствующую о его ростѣ и жизни, чѣмъ передавать особый характеръ листа или ткань сучка. Почувствовать постоянное стремленіе верхнихъ побѣговъ все выше и выше къ небу, уловить токъ жизни и движенія, одушевляющій каждую жилку, гораздо важнѣе для насъ, чѣмъ узнать степень рельефности, съ которою она вырисовывается на небесномъ фонѣ. Первыя истины разсказываютъ намъ повѣсть дерева, говорятъ о томъ, чѣмъ оно было и чѣмъ будетъ, между тѣмъ какъ послѣднія характеризуютъ его только въ его настоящемъ состояніи и вовсе неболтливы относительно самихъ себя. Говорливые факты всегда интереснѣе и важнѣе молчаливыхъ. Такъ, линіи въ скалѣ, обозначающія ея слои, повѣствующія о томъ, какъ ее омывала и закругляла вода, какъ ее вытягивалъ и искажалъ огонь, важнѣе, потому что онѣ болѣе говорятъ намъ, чѣмъ моховые наросты, мѣняющіеся съ каждымъ годомъ, чѣмъ случайныя трещины, образовавшіяся отъ мороза и разрушенія; не то, чтобы послѣднія не были историческими, но онѣ являются историческими въ менѣе отличительномъ родѣ и на болѣе краткій періодъ времени.

§ 1. Важное значеніе историческихъ истинъ.

Такимъ образомъ истины видовой формы являются первостепенными и самыми важными, а вмѣстѣ съ ними и тѣ истины свѣтотѣни, которыя необходимы, чтобы дать намъ понять каждое свойство и часть формъ и относительное разстояніе между каждымъ предметомъ и другимъ и, наконецъ, ихъ сравнительный объемъ. Ниже ихъ въ качествѣ истинъ, хотя часто важнѣе въ качествѣ элементовъ красоты, стоятъ всѣ эффекты свѣта и тѣни, производимые однимъ подражаніемъ свѣту и тону,

§ 2. Форма, выражаемая свѣтомъ и тѣнью, занимаетъ первое мѣсто среди всѣхъ истинъ. Тонъ, свѣтъ и цвѣтъ второстепенные.

а также всѣ эффекты цвѣта. Дать намъ понять *безпредѣльность* неба есть цѣль, достойная художника съ высшими способностями. Заняться его своеобразною синевой или золотистостью, это—цѣль, о которой слѣдуетъ думать тогда, когда исполнена первая цѣль, но не раньше.

Наконецъ, ниже всѣхъ этихъ свойствъ стоитъ та особая точность и тѣ факты свѣтотѣни, благодаря которымъ предметы какъ бы выходятъ изъ полотна. Эти эффекты недостойны названія, такъ какъ для достиженія ихъ приходится жертвовать всѣми другими. Въ самомъ дѣлѣ, не имѣя въ своемъ распоряженіи такой силы свѣта, при помощи которой природа освѣщаетъ предметы, мы, желая дать полную иллюзію въ одномъ, должны исказить его отношеніе къ остальнымъ (ср. ч. I, от. I, гл. V). Кто выталкиваетъ предметъ изъ своей картины, тотъ никогда не допускаетъ въ нее зрителя. Микель Анджело уноситъ насъ за своими призраками въ безпредѣльность небесъ, современный французскій художникъ выводитъ своего героя изъ рамокъ картины.

§ 3. Обманчивая свѣтотѣнь — послѣднее.

Плотность или выпуклость, такимъ образомъ, представляютъ собою самыя низшія истины, которыя только можетъ дать искусство. Это—живопись только матеріи, преподносящая глазу то, что въ сущности есть предметъ осязанія; она не можетъ ни поучать, ни возвышать; она не можетъ нравиться, развѣ только въ качествѣ жонглерства; она ничего не говоритъ ни чувству красоты, ни сознанію силы; и тамъ, гдѣ она является главною цѣлью картины, онъ есть признакъ и доказательство самой низшей и скверной механической работы; называть это искусствомъ было бы оскорбленіемъ для послѣдняго.

ГЛАВА VII

ОБЩЕЕ ПРИМѢНЕНІЕ ПРЕДЫДУЩИХЪ ПРИНЦИПОВЪ

§ 1. Различіе въ выборѣ фактовъ вытекаетъ изъ различія цѣлей, именно изъ того, имѣется ли въ виду подражаніе или правда.

Въ предыдущихъ главахъ мы представили нѣкоторыя доказательства въ пользу высказанной раньше мысли, что истины, необходимыя для обманчиваго подражанія, не только немногочислены, но и принадлежатъ къ низшему разряду. Изъ этого вытекаетъ, что художники распадаются на двѣ большія группы. Одна стремится къ тщательному обнаруженію истинъ видовыхъ формъ, чистаго цвѣта и эфирнаго пространства. Она довольствуется ясной и яркой передачей каждой изъ нихъ, какими бы средствами это не достигалось. Другіе оставляютъ все это въ сторонѣ для того, чтобы достигнуть частныхъ истинъ тона и свѣтотѣни, производящихъ особый фокусъ, и зрителю кажется реальнымъ то, что онъ видитъ. Художники первой группы, задумавъ нарисовать дерево, постараются дать тщательный рисунокъ его переплетающихся волнующихся вѣтвей, прелестныхъ листьевъ, его внутренней организаціи, словомъ, передать всѣ тѣ качества, которыя дѣлаютъ дерево прекраснымъ и привлекательнымъ для насъ. Художники второй группы постараются лишь убѣдить васъ въ томъ, что вы видите дерево. Они не обратятъ никакого вниманія на правду и красоту формъ. Для ихъ цѣлей и пень имѣетъ ту же цѣну, что и стволъ. Имъ важно одно: навязать глазу иллюзію, будто то, что онъ видитъ, *есть* пень, а не полотно.

§ 2. Старинные мастера въ цѣломъ стремятся только къ подражанію.

Къ которому изъ этихъ двухъ классовъ принадлежитъ великая армія древнихъ пейзажистовъ, можно отчасти вывести изъ характера похвалъ, расточаемыхъ самыми ревностнѣйшими ихъ поклонниками. Эти похвалы всегда относятся къ техническихъ сторонамъ, къ вѣрности руки, искусному сопоставленію цвѣтовъ и т. д., словомъ, эти похвалы имѣютъ въ виду способность художника *обманывать*. Мармонтель, войдя въ галлерею одного знатока, притворился будто принялъ прекрасное

произведеніе Бергема за окно. Владѣлецъ галлереи счелъ это за высшую похвалу, которая только доставалась картинѣ. Таковъ дѣйствительно, взглядъ на искусство, лежащій въ основѣ того благоговѣнія, которое обыкновенно питаютъ къ стариннымъ мастерамъ. Это—первая, ясно ощущаемая идея невѣжественныхъ людей. Это — единственное представленіе, которое люди, незнакомые съ искусствомъ могутъ имѣть объ его конечныхъ цѣляхъ. Это — единственный критерій, при помощи котораго люди, незнающіе природы, могутъ претендовать на какое бы то ни было сужденіе объ искусствѣ. Странно, что имѣя, въ качествѣ предшественниковъ, великихъ историческихъ художниковъ Италіи, разорвавшихъ смѣло и гнѣвно оковы этого пониманія, и отряхнувшихъ даже прахъ его съ своихъ ногъ,—странно, говорю я, что послѣ такихъ предшественниковъ, слѣдовавшіе за ними пейзажисты, тратили свою жизнь на какое-то фиглярство. А между тѣмъ это такъ, и чѣмъ болѣе смотримъ мы на ихъ творенія, тѣмъ болѣе сознаемъ мы, что обманъ чувствъ былъ высшей и единственной цѣлью всего искусства ихъ. Чтобы достигнуть этихъ цѣлей, они удѣляли глубокое и серьезное вниманіе эффектамъ свѣта и

§ 3. Какія истины передавали они?

тона, точному воспроизведенію рельефности, съ которой матерьяльные предметы выдѣляются изъ окружающей ихъ атмосферы. И принося въ жертву другія истины этимъ (не вслѣдствіе необходимости, а вслѣдствіе того, что въ тѣхъ не было надобности для полученія иллюзіи), они достигали успѣха въ передачѣ этихъ частныхъ фактовъ; они обнаруживали при этомъ такую вѣрность и силу, съ которыми нельзя сравниться, которыхъ нельзя превзойти, если судить по картинамъ, дошедшимъ до насъ въ неповрежденномъ видѣ. Они вырисовывали передній планъ своихъ картинъ съ необыкновеннымъ трудолюбіемъ и стараніемъ, покрывая этотъ планъ всевозможными деталями, чтобы ввести въ заблужденіе глазъ обыкновеннаго зрителя; при этомъ они не обращали вниманія на красоту или правдивость самихъ деталей; они рисуя свои деревья, съ самымъ тщательнымъ вниманіемъ относились къ тому, насколько эти деревья выступаютъ тѣневымъ пятномъ на небесномъ фонѣ; и они не обращали рѣшительно никакого вниманія на все, что было прекраснаго и существеннаго въ анатоміи листьевъ и вѣтвей. Они рисуютъ пространства старательно примѣняя прозрачные цвѣта и воздушные тона, совершенно пренебрегая всѣми фактами и формами, для выраженія и украшенія которыхъ природа пользуется этими цвѣтами и тонами. Они никогда не любили природы, никогда не чувствовали ея красоты; они искали самыхъ

холодныхъ и обыденныхъ ея эффектовъ, потому что этимъ послѣднимъ легче всего подражать; они искали самыхъ вульгарныхъ формъ, потому что ихъ легче всего узнавать необученному глазу тѣхъ, на чье одобреніе они разсчитывали. Подобно древнимъ фарисеямъ они дѣлали это для взора людского, и люди вознаградили ихъ. Они обманываютъ и услаждаютъ неопытный взглядъ. Во всѣ времена, пока держатся ихъ краски, они будутъ образцами превосходства для всякаго, кто, не зная природы, претендуетъ на то, чтобы слыть свѣдущимъ въ искусствѣ. Но кто любитъ и знаетъ мірозданіе, оклеветанное ими, для тѣхъ во всѣ времена они останутся поучительнымъ доказательствомъ малочисленности и низменности истинъ, необходимыхъ для картинъ, которыя имѣютъ цѣлью исключительно обманъ; для этихъ понимающихъ людей они останутся огромнымъ скопленіемъ настоящей, грубой и дерзкой лжи, которая допускается въ такихъ картинахъ.

Съ этимъ стремленіемъ къ эффекту связана конечно, болѣе или менѣе точность знанія и исполненія, сообразно съ стараніемъ и вѣрностью глаза, которыми обладаетъ художникъ, а также связана болѣе или менѣе красота формъ сообразно съ его природнымъ вкусомъ. Но и красота и правда безъ всякаго колебанія приносятся въ жертву тамъ, гдѣ онѣ мѣшаютъ великой силѣ обмана. Клодъ обладалъ, хотя онъ не культивировалъ его, тонкимъ чутьемъ къ красотѣ формъ; онъ почти всегда прекрасно изображаетъ листву; но его картины, если изслѣдовать ихъ съ точки зрѣнія существенной правды, сплошной рядъ ошибокъ отъ начала до конца. Кюипъ съ другой стороны могъ бы прекрасно изображать правду всего, кромѣ почвы и воды, но онъ не обладалъ чувствомъ прекраснаго. Гаспару Пуссену, еще менѣе понимавшему правду, чѣмъ Клодъ, и почти столь же тупому къ красотѣ, какъ Кюипъ, были все таки нечужды чувство и нравственная правда природы, которыя часто выкупаютъ картину; тѣмъ не менѣе все, что они могутъ сдѣлать, они дѣлаютъ съ цѣлью обмана, и не дѣлаютъ ничего изъ любви къ тому, что они изображаютъ.

§ 4. Принципы, принятые современными художниками при выборѣ фактовъ.

Новѣйшіе художники смотрятъ на природу совершенно другими глазами; они ищутъ въ ней не того, чему легче подражать, а того, что важнѣе передать. Отбросивъ всякую мысль о подражаніи *bona fide*, они думаютъ только о томъ, чтобы передать уму зрителя впечатлѣніе природы. И въ результатѣ въ твореніяхъ двухъ трехъ нашихъ передовыхъ новѣйшихъ пейзажистовъ заключается большее количество цѣнныхъ, существенныхъ и ярко

запечатлѣвающихся истинъ, чѣмъ въ произведеніяхъ всѣхъ старинныхъ мастеровъ, вмѣстѣ взятыхъ, и при томъ истинъ, почти не смѣшанныхъ съ явной и нежелательной ложью; между тѣмъ незначительныя и слабыя истины старинныхъ мастеровъ постоянно связаны съ массой постоянныхъ нарушеній самыхъ важныхъ законовъ природы.

§ 5. Обыкновенно чувства Клода, Сальватора и Г. Пуссена при сопоставленіи ихъ съ вольностью и просторомъ природы.

Я не жду, что эта мысль будетъ немедленно принята. Нужны доказательства при помощи анализа, къ которому мы теперь приступимъ. Даже не ссылаясь на запутанныя и глубоко сидящія истины, мнѣ кажется страннымъ, что кто бы то ни было, зная и любя природу, не почувствуетъ въ сердцѣ утомленія и боли среди этихъ грустныхъ и монотонныхъ копій природы, которыя только и возможно получить отъ старинныхъ художественныхъ школъ. Кто привыкъ къ дикому, привольному морскому берегу съ бьющими въ него свѣтлыми волнами, съ свободными вѣтрами и гулкими скалами кто привыкъ къ постоянному впечатлѣнію неукротимой силы, тотъ не можетъ не испытать жгучей боли, когда Клодъ заставитъ его остановиться на довольно плохо обтесанной и отдѣланной набережной съ носильщиками и тачками, бѣгущими ему навстрѣчу, заставитъ смотрѣть на слабую, струящуюся въ оковахъ и заставахъ воду, ни одна волна которой не обладаетъ достаточной силой для того, чтобы снести эти цвѣточные горшки съ вала или хотя бы добросить брызги на сковавшій ее камень. Человѣкъ, привыкшій къ силѣ и величію Божьихъ горъ съ ихъ вершинами, лучезарными и уносящимися въ высь, съ волнистыми очертаніями, уходящими въ безпредѣльность, съ царствами въ долинахъ, съ разнообразными климатами по горнымъ склонамъ, не можетъ не испытать жгучей боли, когда Сальваторъ заставитъ его остановиться подъ какимъ-то жалкимъ обломкомъ расколовшейся скалы, который казался бы подавленнымъ предъ любымъ пригоркомъ снѣжной гирлянды Альпъ, съ своимъ кое-гдѣ торчащимъ кустарникомъ, съ клубами фабричнаго дыма вмѣсто неба. Человѣкъ, привыкшій къ прекрасной безконечной листвѣ природы, гдѣ каждая аллея — цѣлый соборъ, гдѣ каждая вѣтка — цѣлое откровеніе, такой человѣкъ не можетъ не испытать жгучей боли, когда Пуссенъ точно издѣвается надъ нимъ съ своими черными круглыми массами непроницаемой краски, которыя расходятся какими-то перьями вмѣсто листьевъ и поддерживаются какими-то пнями вмѣсто стволовъ. Дѣло въ томъ, что въ твореніяхъ всѣхъ троихъ отсутствуетъ одинъ элементъ, именно тотъ,

благодаря которому главнымъ образомъ творенія человѣка возвышаются надъ дагеротипомъ, калотипомъ и всякими механическими средствами, которыя когда бы то ни было изобрѣтались или будутъ изобрѣтены. Этотъ элементъ—любовь. Не видно, чтобы упомянутые художники когда бы то ни было жадно, съ любовью подходили къ природѣ, чтобы она внушила имъ такія чувства, которыя бы хоть на мигъ заставили ихъ потерять изъ виду самихъ себя; у нихъ нѣтъ серьезности и смиренія, нѣтъ простого и честнаго отчета хотя бы объ одной истинѣ, нѣтъ тѣхъ простыхъ словъ, тѣхъ добрыхъ усилій, которыя всегда являются у людей, когда они чувствуютъ.

§ 6. Неудовлетворительность пейзажа Тиціана и Тинторета.

И не только профессіональные пейзажисты измѣнили великимъ истинамъ матерьяльнаго міра. Какъ бы ни были велики мотивы *, руководившіе болѣе ранними и мощными художниками при изображеніи пейзажа въ ихъ твореніяхъ,—у этихъ художниковъ все-таки не было ничего, что приближало бы ихъ къ общему взгляду на явленія природы, къ полной передачѣ ихъ. Но ихъ не за что упрекать: они брали изъ природы только то, что годилось для ихъ цѣлей, и ихъ миссія не требовала бо́льшаго. Но надо соблюдать осторожность, отличая ту существующую въ воображеніи абстракцію, которую мы только и видимъ у нихъ, отъ полнаго изображенія правды, къ которому дѣлаютъ попытки новые художники. Во второмъ томѣ, въ главѣ о симметріи я говорю, что величіе всякаго пейзажа блѣднѣетъ предъ пейзажами Тиціана и Тинторета. Это справедливо по отношенію ко всему, чего они касались, но касались они очень немногаго. Нѣсколько ровныхъ рядовъ листвы орѣшника, какая-то голубая абстракція горныхъ формъ отъ Кадоре до Эвганеевъ, накаленная почва и богатая трава, небольшія группы спокойныхъ сіяющихъ облаковъ, — вотъ все, что было необходимо для нихъ. Есть признаки того, что Тинторетъ чувствовалъ больше этого, но эти признаки можно уловить только въ какомъ-нибудь второстепенномъ обломкѣ скалы, обрывкѣ облака, обрубкѣ сосны; они едва замѣтны благодаря тому огромному интересу, который сосредоточенъ на изображеніи людей. Изъ окна тиціанова дома въ Венеціи видна цѣпь Тирольскихъ Альпъ, вздымающаяся величественными призраками надъ Тревизской равниной, усѣянной клумбами. Каждый разсвѣтъ, озаряющій башни Мурано, зажигаетъ также линію пирамидальныхъ

* Я предполагаю, что въ настоящее время и въ музыкѣ и въ живописи это слово получило общепринятое значеніе въ качествѣ руководящей идеи сочиненія, независимо отъ того, окончено оно или нѣтъ.

огней вдоль гигантскаго горнаго хребта. Но, насколько я знаю, ни въ одномъ изъ произведеній художника нѣтъ признаковъ того, чтобы онъ когда-нибудь замѣчалъ, а еще менѣе—чтобы чувствовалъ величіе этого зарева. Темнаго неба и печальныхъ сумерекъ Тинторета достаточно для ихъ цѣлей. Но солнце никогда не садится за Санъ Джіорджіо въ Алигѣ безъ цѣлой свиты лучезарныхъ облаковъ, безъ того лучистаго пояса на зеленомъ озерѣ, котораго никогда не передавала рука этого художника. Мало того, даже изъ того, что они любили и передавали, многое передавалось условнымъ образомъ; правда, условности эти прекрасны, но тѣмъ не менѣе имъ нельзя было бы найти оправданія, если бы пейзажъ игралъ главную, а не служебную роль. Я приведу въ примѣръ только „Св. Петра Мученика", картину, которая является, если не совершеннѣйшимъ, то популярнѣйшимъ изъ пейзажей Тиціана. Чтобы получить свѣтъ на тѣлахъ ближайшихъ фигуръ, небо сдѣлано темнымъ, какъ глубокое море, горы окрашены яркимъ неестественнымъ голубымъ цвѣтомъ, за исключеніемъ одной налѣво, которая, чтобы связать отдаленный свѣтъ съ переднимъ планомъ, выдѣляется въ видѣ свѣтлаго рельефа непонятнаго по своему матеріалу, неестественнаго по положенію и невозможнаго по степени своей яркости при какихъ бы то ни было условіяхъ.

§ 7. Она обусловливаетъ отсутствіе его вліянія на послѣдующія школы.

Я привожу это не въ качествѣ примѣра ложности въ картинѣ. Нѣтъ такихъ произведеній сильнаго колорита, которыя были бы свободны отъ условностей, сконцентрированныхъ въ одно мѣсто или разбросанныхъ повсюду, смѣлыхъ или скрытыхъ. Но такъ какъ условности всей этой картины проявились главнымъ образомъ въ ея ландшафтѣ, то, признавая значеніе этого элемента, какъ части великаго цѣлаго, необходимо остерегаться своевольнаго характера, который онъ пріобрѣтаетъ, и привлекательности чрезмѣрныхъ красокъ этой части. Элементы гораздо болѣе чистой правды встрѣчаются въ произведеніяхъ Тинторета; и въ изображеніи листвы, смѣлыми или выдѣланными штрихами, массами или въ деталяхъ, венеціанскіе художники, взятые въ цѣломъ, должны считаться почти непогрѣшимыми образцами. Но вся сфера, въ которой они вращаются, до того тѣсна, при этомъ въ ней такъ много вѣрнаго относительно, но ложнаго или несовершеннаго по существу, что молодые и неопытные художники не могутъ сдѣлать болѣе рискованнаго шага, какъ избравъ ихъ слишкомъ рано своими учителями. Для обычнаго зрителя ихъ ландшафтъ имѣетъ цѣнность скорѣе въ качествѣ стимула къ своеобразной, торжественной иллюзіи, чѣмъ въ качествѣ стимула, направляющаго или

вдохновляющаго на универсальную любовь къ природѣ. Вслѣдствіе этого получается такое явленіе. Люди серьезнаго склада, — особенно тѣ, чьи занятія приводятъ ихъ къ постояннымъ сношеніямъ съ людьми, скорѣе, чѣмъ люди уединенія, всегда увидятъ въ венеціанскихъ художникахъ мастеровъ, затронувшихъ простыя струны ландшафтной гармоніи, тѣ струны, которыя наиболѣе звучатъ въ униссонъ съ ихъ собственными серьезными и меланхолическими чувствами. Но существуютъ другіе люди съ болѣе жизнерадостнымъ и широкимъ міросозерцаніемъ. Оно выросло и получило свою окраску среди простой и дикой природы; эти люди ищутъ болѣе широкой и систематической сферы ученія; они могутъ признать, что сплошная горизонтальная темнота тиціановскаго неба и плотная листва тиціановскаго лѣса принадлежатъ къ наиболѣе возвышеннымъ изъ всѣхъ постижимыхъ формъ матеріальнаго міра. Но они знаютъ, что достоинство этихъ формъ можно понять только при сравненіи съ жизнерадостностью, полнотой и относительной безпокойностью другихъ моментовъ и видовъ, что эти художники не имѣли намѣренія дать постоянную пищу, а только случайную усладу человѣческому сердцу, что этотъ урокъ имѣетъ не меньшую цѣнность на своемъ мѣстѣ, хотя менѣе убѣдительную и яркую силу при всѣхъ другихъ болѣе низменныхъ состояніяхъ матеріальныхъ вещей, и что существуютъ уроки равной или бо́льшей силы, которыхъ эти мастера никогда не преподавали и никогда не воспринимали. И если бы не возникли новыя школы пейзажа, искусство никогда не отмѣтило бы звеньевъ этой мощной цѣпи. Какой смыслъ былъ въ томъ, что тамъ или здѣсь валялся отдѣльный обрывокъ; небесный свѣтъ не сходилъ на нихъ. Пейзажъ венеціанцевъ остался безъ вліянія на современныя имъ и послѣдующія школы; онъ еще и теперь остается на континентѣ безполезнымъ, точно онъ никогда не существовалъ. Даже въ настоящій моментъ германскіе и итальянскіе пейзажи, крайнее паденіе которыхъ не изобразишь никакими презрительными словами, висятъ въ венеціанской академіи по сосѣдству съ „Пустыней" Тиціана и „Раемъ" Тинторета *.

Я бы хотѣлъ, чтобы читатель предъявлялъ именно въ этомъ смыслѣ требованіе къ каждой подлежащей его суду картинѣ не-

* Не огромный „Рай", но „Паденіе Адама", небольшая картина, сдѣланная главнымъ образомъ коричневымъ и сѣрымъ цвѣтомъ, находится близъ тиціанова „Успенія". Сосѣдняя съ нею картина „Смерть Авеля" замѣчательна по группѣ деревьевъ, которыя Тернеръ, я думаю, случайно, точь въ точь воспроизвелъ въ своей „Marly". Обѣ принадлежатъ къ числу прекраснѣйшихъ твореній какъ этого, такъ и всякаго другого мастера, по цѣнности колорита и по силѣ мысли.

§ 8. Какъ судить о цѣнности второстепенныхъ произведеній искусства.

опредѣлившагося достоинства. Онъ долженъ спросить себя не объ особомъ, специальномъ величіи, значеніи или силѣ картины, а о томъ, является ли она цѣнной и существенной, какъ звено въ этой цѣпи истины, передала ли она и истолковала ли что-нибудь, дотолѣ неизвѣстное, прибавила ли она хоть одинъ камень къ нашей пирамидѣ, устремляющейся къ небу, срѣзала ли хоть одинъ темный сучекъ съ нашего пути, сравняла ли на немъ хоть одну неровную кочку. Если она правдивое созданіе искусства, она должна это сдѣлать: человѣкъ никогда не создавалъ ничего добросовѣстнаго, не оказавъ вмѣстѣ съ тѣмъ подобной услуги человѣчеству. Богъ назначаетъ каждому изъ своихъ твореній особую миссію и если они честно выполняютъ ее, мужественно производятъ разсчетъ, если они неизмѣнно слѣдуютъ горящему внутри ихъ свѣту, удаляя отъ него все, что можетъ повѣять на него холодомъ и погасить его, тогда этотъ свѣтъ разгорится въ такое пламя, что станетъ вѣчно (въ той мѣрѣ и тѣмъ способомъ, которые достались въ удѣлъ этимъ людямъ) сіять предъ человѣчествомъ и сослужитъ ему священную службу. Какъ бы ни были безконечны степени этого свѣта, но даже самый слабый изъ насъ обладаетъ даромъ, который, сколь бы зауряднымъ онъ ни казался, принадлежитъ ему специально и который, при достойномъ употребленіи послужитъ навсегда даромъ и для человѣчества.

„Не называй никого глупцомъ", говоритъ Жоржъ Гербертъ,

„Потому что всякій можетъ,
Если осмѣлится, выбрать славную жизнь или могилу".

Если, наоборотъ, эта свѣжесть не достигнута совершенно, если нѣтъ цѣли и правдивости въ произведеніи, если оно является завистливымъ или слабымъ подражаніемъ твореніямъ другихъ людей, если оно не что иное, какъ выставка ловкости рукъ или интересной фабрикаціи, вообще если обнаружится, что въ основаніи его лежитъ тщеславіе,—тогда бросьте его. Какія бы силы ума ни влагались въ него и ни тратились ради него, оно теряетъ значеніе; все потеряло свою прелесть; оно болѣе, чѣмъ недостойно—оно опасно. Выбросьте его.

Въ дѣйствительности, произведенія искусства бываютъ всегда смѣшаннаго характера. Ихъ правдивость бываетъ болѣе или менѣе испорчена различными слабостями художника, его суетностью, праздностью, трусливостью. Страхъ творитъ правильно оказываетъ на искусство бо́льшее вліяніе, чѣмъ обыкновенно думаютъ.

Только то слѣдуетъ безусловно отбросить, что безусловно суетно, праздно и трусливо; степень достоинства всего остальнаго слѣдуетъ устанавливать скорѣе по чистотѣ металла, чѣмъ по цѣнности формы, въ которую онъ отлился.

§ 9. Религіозные пейзажи въ Италіи. Ихъ удивительное совершенство.

Принявъ въ соображеніе эти принципы, постараемся установить общую точку зрѣнія на ту пользу, которую могутъ принести намъ при изученіи природы и старинное искусство, когда въ немъ попадаются различные элементы пейзажа, и новыя школы, направившія свою работу болѣе цѣльно на пейзажъ.

Объ идеальномъ пейзажѣ раннихъ религіозныхъ живописцевъ Италіи я упоминаю въ заключительной главѣ второго тома. Этотъ пейзажъ безусловно правиленъ и прекрасенъ съ точки зрѣнія его спеціальнаго примѣненія. Но онъ захватываетъ слишкомъ узкую область природы и трактуетъ ее во многихъ отношеніяхъ слишкомъ строго и условно, чтобы послужить удобнымъ образцомъ въ тѣхъ случаяхъ, когда пейзажъ одинъ является сюжетомъ для мысли. Великое достоинство религіознаго пейзажа Италіи—полное тщательное и смиренное изображеніе выбранныхъ его авторами предметовъ. Онъ отличается отъ германскихъ подражаній, которыя я встрѣчалъ, тѣмъ, что не заключаетъ въ себѣ стараній внести разныя фантастическія, орнаментныя измѣненія въ изучаемые предметы, а проникнуть правдой и любовью къ этимъ предметамъ. Въ деревьяхъ на переднемъ планѣ никогда не бываетъ преувеличенія, излишней густоты; они не образуютъ ни арокъ, ни рамъ, ни бордюровъ. Ихъ прелесть дышитъ непринужденностью, ихъ простота ничѣмъ не нарушается. Чима Конельянскій въ своей картинѣ, находящейся въ церкви Madonna dell'Orto въ Венеціи, изобразилъ дубъ, фиговое дерево и прекрасную „Erba della Madonna“ на стѣнѣ, точь въ точь въ такомъ видѣ, въ какомъ она существуетъ въ настоящее время на мраморныхъ ступеняхъ этой самой церкви. Плющъ и другія ползучія растенія, земляничный кустъ на переднемъ планѣ съ цвѣткомъ и ягодой, только что завязавшейся, одной полузрѣлой, другой вполнѣ зрѣлой,—все это терпѣливо и безъ всякихъ затѣй срисовано съ реальныхъ предметовъ, и потому дивно хорошо. Употребленіе, которое Фра Анджелико сдѣлалъ изъ Oxalis Acetosella, правильно въ смыслѣ воспроизведенія и трогательно по чувству *. Папоротникъ, растущій на стѣнахъ Фіезоле, можно увидѣть въ его простомъ, правдивомъ видѣ въ архитектурѣ Гирландаджіо. Роза, миртъ и лилія, апельсинъ и маслина, померанецъ и виноградъ,—все это получило свое прекраснѣйшее изображеніе тамъ, гдѣ они имѣли священный характеръ. Даже къ изображенію подорожника и мальвы Рафаэль приступалъ съ глубочайшимъ благоговѣніемъ. И дѣйствительно только въ этихъ школахъ найдемъ мы совершеннѣйшее изображеніе подобныхъ деталей, изображеніе, столь же тонкое и любовное, сколько возвышенное и смѣлое. Я особенно долженъ подчеркнуть ихъ спеціальное превосходство, потому что оно принадлежитъ къ числу свойствъ, которыми совершенно пренебрегаютъ въ Англіи и съ самыми печальными результатами. Нѣкоторые изъ нашихъ лучшихъ художниковъ, какъ напр. Генсборо, не заняли того мѣста, которое заслужили, единственно благодаря отсутствію упомянутаго качества. Этотъ недостатокъ помѣшалъ ихъ развитію и придалъ ихъ цѣлямъ грубый характеръ.

§ 10. При нашихъ условіяхъ законченность и отсутствіе ея бываютъ законны и при нашихъ ложны.

Для всякаго добросовѣстнаго критика несчастіе заключается въ томъ, что почти невозможно хвалить какое-нибудь качество художественнаго произведенія само по себѣ, не касаясь мотивовъ, которые породили его, и мѣста, въ которомъ оно появляется; нельзя отстаивать какой нибудь принципъ просто, безъ того, чтобы при этомъ показалось, будто защищаешь какой-нибудь вредный принципъ; квалификація и объясненіе ослабляютъ силу сказаннаго и не всегда воспринимаются терпѣливо; тѣ, кто желаетъ не понимать или возражать, всегда имѣютъ возможность стать глухими слушателями и разыграть правдоподобно роль оппонентовъ. Такимъ образомъ, едва я осмѣлюсь отстаивать важное положительное значеніе законченности, во мнѣ тотчасъ же увидятъ защитника Вувермена и Жерара Доу. Равнымъ образомъ я не могу похвалить силы Тинторета безъ опасенія, что меня сочтутъ противникомъ Гольбейна или Перуджино. Дѣло въ томъ, что и тщательная отдѣлка и смѣлая быстрота работы, мелочность въ передачѣ видовыхъ чертъ и широкая абстракція могутъ быть призна-

* Тройной листъ этого растенія и бѣлый цвѣтокъ съ пурпуровыми пятнами, вѣроятно объясняютъ тотъ спеціальный интересъ, который питали къ нему христіанскіе художники. Анджелико, соединивъ его листья вмѣстѣ съ маргаритками на переднемъ планѣ своего „Распятія“, можетъ быть имѣлъ въ виду ихъ спеціальную способность утолять жажду. „Я думаю, что его мысли (если только имъ руководили какія-нибудь соображенія, помимо мистической формы листьевъ) были сосредоточены скорѣе на итальянскомъ названіи растенія „Alleluia“, словно цвѣты, окружавшія крестъ воздавали хвалу Господу“. *(Примѣчаніе издателя)*. Я не зналъ этого итальянскаго названія; въ долинахъ Дофине существуетъ другое названіе „Pain du Bon Dieu“; и дѣйствительно это растеніе покрываетъ, подобно маннѣ, бѣлымъ цвѣтомъ траву и скалистые гребни холмовъ.

ками или страсти или совершенно противоположнаго, могутъ проистекать отъ любви или индифферентизма, отъ ума или тупости. Одни тщательно отдѣлываютъ работу вслѣдствіе сильной любви къ прекрасному даже въ мельчайшихъ частяхъ того, что они изображаютъ, другіе—вслѣдствіе неспособности понять что бы то ни было, кромѣ мелкихъ частей; третьи, чтобы показать свою ловкость въ обращеніи съ кистью или доказать, что затрачено извѣстное время. Одни стремительны и смѣлы въ работѣ, потому что имѣютъ выразить великія мысли, независящія отъ деталей, другіе—потому что обладаютъ дурнымъ вкусомъ, или потому что ихъ плохо учили; третьи—изъ тщеславія, четвертые—по лѣности. И вотъ, какъ законченность, такъ и несовершенство отдѣлки законны тамъ, гдѣ они являются признаками страсти или мысли, и ложны тамъ (и при этомъ, я думаю, законченность хуже изъ двухъ), гдѣ перестаютъ быть таковыми. Новѣйшіе итальянскіе художники рисуютъ каждый листъ лавроваго дерева или розоваго куста, совершенно не чувствуя при этомъ ихъ красоты или характера, не обнаруживъ съ начала до конца ни малѣйшаго проблеска ума или любви. Хуже это нѣтъ ничего. И тѣмъ не менѣе высшія школы *дѣлаютъ* то же самое или почти то же, но онѣ совершенно отличаются по руководящимъ мотивамъ и понятіямъ, и результаты получаются дивные. Въ общемъ, мнѣ кажется, крайнія ступени хорошаго и дурного существуютъ у тѣхъ, кто тщательно отдѣлываетъ работу, и какъ бы ни была велика сила, которую мы допускаемъ въ художникахъ, подобныхъ Тинторету, какъ бы ни казался намъ привлекательнымъ методъ Рубенса, Рембрандта или (хотя въ гораздо меньшей степени) нашего Рейнольдса, вполнѣ великими людьми все-таки являются тѣ, кто дѣлаетъ что-нибудь вполнѣ, словомъ, кто никогда не пренебрегалъ ни одной, даже самой мелкой изъ созданныхъ Богомъ формъ. Главный недостатокъ нашихъ англійскихъ пейзажистовъ заключается въ томъ, что они не обладаютъ всеобъемлющимъ, проницательнымъ, уравновѣшеннымъ умомъ; за исключеніемъ одного — двухъ, они не обладаютъ хоть сколько-нибудь тѣмъ чувствомъ, которое Вордсвортъ выразилъ въ слѣдующихъ строкахъ: „Такъ прекрасно, такъ сладостно и вмѣстѣ съ тѣмъ такъ чувствительно. Я хотѣлъ бы, чтобы маленькіе цвѣты, родившись для жизни, хоть на половину сознавали то удовольствіе, которое они доставляютъ, чтобы вѣдала горная маргаритка *про красоту той звѣздообразной тѣни, которую она отбрасываетъ на гладкой поверхности голаго камня*“. Это небольшая частица хорошо и искренне выполненнаго передняго плана картины; здѣсь нѣтъ ни одной ошибки; здѣсь все—и маргаритка, и тѣнь, и

ткань камня. Наши художники должны дойти до этого, прежде чѣмъ приступить къ выполненію своего долга, и все-таки пусть они остерегаются законченной отдѣлки ради самой отдѣлки во всѣхъ своихъ картинахъ. Не вся земля покрыта маргаритками, не каждая изъ нихъ отбрасываетъ звѣздообразную тѣнь. Въ умѣньѣ правильно скрывать предметы, заключается столько же, законченности сколько въ умѣньи правильно выставлять ихъ. И требуя передачи видового характера тамъ, гдѣ природа обнаруживаетъ его, я требую также вѣрности природѣ и тамъ, гдѣ она скрываетъ, видовой характеръ. Для того, чтобы правильно передать туманъ, даль и свѣтъ, часто нужно только воздержаться отъ изображенія всего лишняго; правило для этого слишкомъ простое. Если художникъ рисуетъ то, что онъ знаетъ и любитъ и при томъ знаетъ именно потому, что любитъ, будетъ ли это прекрасная земляника Чимы, или ясное небо Франчіа, или огненный непонятный туманъ Тернера,—все равно художникъ будетъ правъ. Но когда художникъ рисуетъ что бы то ни было, считая это обязательнымъ только потому, что онъ не думалъ объ этомъ—такой художникъ не правъ. Ему слѣдуетъ только спросить себя, заботится ли онъ о чемъ-нибудь кромѣ самого себя. Если да, онъ создастъ хорошую картину; если онъ думаетъ только о себѣ,—плохую. Въ этомъ недостатокъ всѣхъ французскихъ школъ. У нихъ есть прилежаніе, есть знаніе, способности, есть чувство; и тѣмъ не менѣе они не обладаютъ чувствомъ настолько, чтобы забыть о самихъ себѣ хоть на минуту. Ихъ руководящій мотивъ—тщеславіе, и потому ихъ картины являются какими-то недоносками.

§ 11. Насколько цѣнно открытое небо религіозныхъ школъ. Изображеніе горъ у Массаччіо. Пейзажъ братьевъ Беллини и Джіорджіоне.

Возвращаясь къ картинамъ религіозныхъ школъ, мы увидимъ что небо у нихъ особенно цѣнно. Эта цѣнность такъ велика, что послѣдующія школы, по сравненію съ ними, можно сказать, совсѣмъ не изобразили неба, а дали намъ вмѣсто него только облака или туманы или голубые навѣсы. Золотое небо Марко Базаити въ венеціанской академіи совершенно подавляетъ и лишаетъ всякой цѣны помѣщенное рядомъ небо Тиціана. Небеса Франчіа въ болонской галлереѣ еще болѣе удивительны, такъ какъ они еще холоднѣе по тону и находятся позади фигуръ, освѣщенныхъ полнымъ свѣтомъ. Штрихи бѣлаго свѣта на горизонтѣ въ „Страшномъ Судѣ“ Анджелико постигнуты и выполнены съ такой же правдивостью. Величавыя и простыя формы спокойныхъ облаковъ эти художники часто выражаютъ величественнымъ образомъ, но они не даютъ ни одного образца измѣнчивыхъ облаковъ. Архитектура, горы и вода этого

періода обыкновенно условны; въ нихъ можно найти мотивы высшей красоты; они особенно замѣчательны по объему и смыслу сюжета; но ихъ можно изучать и принимать только съ тѣмъ особымъ чувствомъ, которое произвело ихъ. Вообще слѣдуетъ замѣтить, что все, что является слѣдствіемъ сильной эмоціи, покажется плохимъ, если не пройдетъ сквозь такую же эмоцію, и приведетъ къ ложнымъ и опаснымъ выводамъ, если станетъ предметомъ хладнокровнаго наблюденія или объектомъ систематическаго подражанія. Впрочемъ, есть одинъ случай истиннаго изображенія горъ,—въ пейзажѣ Маскаччіо „Податныя деньги". Трудно сказать, какія необыкновенные результаты могли бы получиться въ этой спеціальной области искусства, какія великія школы пейзажа могли бы неожиданно явиться, если бы продлилась жизнь этого великаго художника. Мнѣ еще много придется впослѣдствіи говорить спеціально объ этой фрескѣ. Два брата Беллини дали замѣчательно сильный толчекъ пейзажу въ Венеціи. Объ архитектурѣ Джентиля Беллини я вскорѣ поговорю. Архитектура второго, Джіованни, менѣе интересна по стилю и занимаетъ менѣе выдающееся мѣсто; по большей части она служитъ своего рода рамой для его картинъ, рамой, соединяющей эти послѣднія съ архитектурой церкви, для которой онѣ создавались. Тѣмъ не менѣе по чистотѣ исполненія архитектурныя работы Джіованни, я думаю, несравненны, особенно въ такихъ мѣстахъ, которыя, какъ наприм., своды требуютъ чистоты перехода. Творенія Веронезе показались бы призраками рядомъ съ твореніями Джіованни, творенія Тиціана—лишенными свѣта. Его пейзажъ по временамъ причудливъ и страненъ подобно пейзажу Джорджіоне, и столь красивъ по колориту, какъ пейзажъ позади Мадонны въ галлереѣ Брера въ Миланѣ. Но болѣе правдивое изображеніе находится на картинѣ въ San Francesco della Vigna; въ Венеціи; а на картинѣ „Св. Іеронимъ" въ церкви San Grisostomo пейзажъ достигаетъ такого совершенства и красоты, какія только можно съ законнымъ правомъ допустить на заднемъ планѣ картины; поскольку дѣло касается пейзажа, эта картина превосходитъ всѣ творенія Тиціана. Она замѣчательна по необыкновенной правдивости въ изображеніи неба; его синева чистая, какъ кристаллъ, свѣтлая, несмотря на густоту красокъ, какъ вольный свободный воздухъ, постепенно сливается съ горизонтомъ такъ осторожно и съ такой законченностью, что почти невозможно уловить этотъ переходъ. Для того чтобы получить свѣтъ горизонта, не противорѣчащаго системѣ свѣта и тѣни, которая принята въ фигурахъ, освѣщенныхъ съ правой стороны, горизонтъ пересѣченъ нѣсколькими блестящими бѣлыми перистыми облаками; имъ, въ свою очередь, противопоставлена темная горизонтальная линія нависшихъ ниже облаковъ. Далѣе, для того, чтобы отодвинуть цѣлое нѣсколько вдаль, надъ горами плыветъ гирлянда дождевыхъ облаковъ, освѣщенныхъ съ нижняго края. И по цвѣту и по своей формѣ неправильныхъ, разсѣянныхъ обломковъ, эти облака до того вѣрны природѣ, что представляютъ собою совершеннѣйшій образецъ. Такъ же вѣрно схвачено блужданіе свѣта между горами, а вѣнцомъ всей картины является необыкновенное воспроизведеніе листьевъ фиговаго дерева, которое я уже отмѣчалъ (vol II., p. 231), и растительности на скалахъ. И при такой тщательности и полнотѣ на заднемъ планѣ картины, нельзя указать и въ фигурахъ ни одной черточки, которая бы не имѣла значенія, не являлась необходимой. Величіе и небесная красота, которую величайшіе религіозные художники вкладываютъ въ самыя фигуры, соединена съ такой силой и чистотой колорита, какихъ, по моему мнѣнію, не достигъ Тиціанъ. Такимъ образомъ упомянутую картину можно считать почти непогрѣшимымъ образцомъ во всѣхъ отношеніяхъ для молодыхъ художниковъ. Пейзажъ Джорджіоне отличается изобрѣтательностью и торжественностью. Но въ виду того, что даже номинальныя его произведенія очень рѣдко встрѣчаются, я не рѣшаюсь говорить о немъ въ общихъ выраженіяхъ. Онъ носитъ характеръ условности и, по моему мнѣнію, его скорѣе слѣдуетъ изучать за его колоритъ и побудительные мотивы, чѣмъ за детали.

§ 12. Пейзажъ Тиціана и Тинторета.

О Тиціанѣ и Тинторетѣ я уже говорилъ. Послѣдній во всякомъ случаѣ, болѣе великій мастеръ; онъ никогда не спускается до преувеличеннаго колорита Тиціана и достигаетъ гораздо болѣе совершеннаго свѣта; онъ болѣе широко постигаетъ природу; у него больше воображенія (отдѣльныя указанія на его пейзажъ можно найти во второмъ томѣ, въ главѣ о проницательности воображенія), но отсутствіе терпѣнія мѣшаетъ ему передавать свои мысли съ такой же ясностью какъ Тиціанъ, и съ такой же полнотой реализировать самую сущность ихъ. Тиціанова картина „Св. Іеронимъ", въ Брерской галлереѣ, служитъ прекраснымъ образцомъ того, какимъ образомъ слѣдуетъ или набрасывать или тщательно отдѣлывать элементы пейзажа сообразно съ ихъ мѣстомъ и значеніемъ. Болѣе широкіе штрихи почвы, листвы и складокъ такъ же, какъ и левъ въ нижнемъ углу, сдѣланы съ такой небрежностью, которая не допускаетъ близкаго разсмотрѣнія ихъ и которая оскорбила бы чувство обыкновенныхъ зрителей, если бы не находилась въ тѣни. Но въ томъ мѣстѣ скалы, возвышающейся надъ львомъ, которое

обращено къ свѣту и на которомъ художникъ умышленно останавливаетъ взоръ зрителя, находится гирлянда изъ плюща; каждый листъ ея вырисованъ отдѣльно съ величайшей точностью и стараніемъ; позади ящерица, сдѣланная такъ же тщательно и съ той же законной величавостью манеры, которую я отмѣтилъ въ предисловіи. Тинторетъ рѣдко достигаетъ или пытается достигнуть такой отдѣлки въ передачѣ сущности и колорита этихъ предметовъ, но онъ болѣе правдивъ и достовѣренъ, изображая великія черты родовыхъ формъ; и въ качествѣ живописца пространства онъ представляетъ исключительное явленіе среди умершихъ мастеровъ. Онъ первый ввелъ легкость и неясность штриха, служащія для выраженія того дѣйствія, которое производятъ свѣтлые предметы, когда на нихъ смотрятъ сквозь большое воздушное пространство; онъ первый ввелъ принципы воздушнаго колорита, которые раньше примѣнялись Тернеромъ въ другихъ областяхъ. Я считаю Тинторета самымъ сильнымъ художникомъ, котораго только знаетъ міръ; быть совершеннѣйшимъ художникомъ ему помѣшали отчасти неблагопріятныя условія его положенія и воспитанія, отчасти полнота и стремительность его собственнаго ума, отчасти отсутствіе религіознаго чувства и связаннаго съ нимъ пониманія красоты. Онъ прекрасно трактуетъ религіозные сюжеты (нѣсколько примѣровъ приведены мною въ третьей части); но это только результатъ того умѣнья схватывать, которое великій и хорошо воспитанный умъ проявляетъ въ каждомъ сюжетѣ; но въ нихъ не замѣтно болѣе глубокихъ и священныхъ симпатій *.

Но каковы бы ни были успѣхи, достигнутые Тинторетомъ въ способахъ художественнаго исполненія, нельзя сказать все-таки, что онъ расширилъ сферу пониманія пейзажа. Онъ не обращалъ вниманія на тѣ представляющіе исключительное явленіе по богатству колорита матерьялы и мотивы, которые всегда окружали его въ родной Венеціи. Всѣ части венеціанскаго пейзажа введенные имъ, трактованы имъ условно и небрежно; архитектурныя черты утрачены совершенно; море отличается отъ неба только бо́льшей темнотой зеленаго цвѣта; что касается самого неба, онъ выбиралъ только тѣ его формы, которыя тысячи разъ воспроизводились въ теченіе вѣковъ, хотя съ меньшей осязательностью и законченностью. Изъ горныхъ пейзажей онъ, по моему мнѣнію, не оставилъ ни одного такого образца, какъ указанное выше твореніе Джіованни Беллини.

* См. Stones of Venice, Vol I, chap. I § XIV и Appendix, II.

§ 13. Школы: флорентійская, миланская и болонская.

Флорентійская и умбрійская школы не внесли никакого пополненія въ пейзажъ, если не считать пейзажей, созданныхъ самыми ранними мастерами, которыхъ постепенно подавила архитектура Ренессанса.

Пейзажъ Леонардо имѣлъ печальныя послѣдствія для искусства, насколько онъ вообще оказалъ на него вліяніе. Въ изображеніи деталей онъ доходитъ до орнаментаціи. Въ очертаніяхъ его скалъ есть всѣ недостатки и нѣтъ чувства болѣе раннихъ мастеровъ. Въ картинѣ Джіотто „Жертва друзьямъ“ въ Пизѣ, на заднемъ планѣ случайно очутилась скала; небольшой источникъ выбивается у подножія горы и струится въ сторону; вѣтки тростника обозначаютъ его путь; онѣ исполнены конечно съ извѣстными условностями и все время идутъ триплетами. Но чувство природы, которое объемлетъ всю картину въ ея цѣломъ, совершенно отсутствуетъ въ скалахъ Леонардо. на картинѣ „Св. Семейство“ въ Луврѣ. Эти скалы неестественны, не будучи въ то же время идеальны; онѣ необыкновенны, не производя въ то же время сильнаго впечатлѣнія. Эскизъ въ Uffizii во Флоренціи заключаетъ въ себѣ нѣсколько прекрасныхъ листьевъ, и конечно извѣстныя достоинства есть во всѣхъ твореніяхъ такого человѣка, какъ Леонардо, котораго я вовсе не желалъ бы унизить, но въ этой спеціальной сферѣ слѣдуетъ поклоняться ему съ ограниченіями и подражать ему съ осторожностью.

Никакихъ успѣховъ, насколько мнѣ извѣстно, со времени Тинторета пейзажъ не сдѣлалъ; мощь искусства все убывала въ школахъ, происходившихъ отъ него; ловкость и чувство разныхъ степеней проявлялись въ болѣе или менѣе блестящихъ условностяхъ. Нѣкогда я думалъ, что въ пейзажѣ Доминикино есть коекакая жизнь, но я ошибался въ этомъ. Человѣкъ нарисовавшій картины: „Madonna del Rosario“ или „Мученическая кончина св. Агнесы“ въ болонской галлереѣ, явно не способенъ создать что бы то ни было хорошее, великое или вѣрное ни въ какой области, ни въ какомъ родѣ *.

* Это не необдуманность сужденія, разносящаго и торопливаго, какимъ оно можетъ показаться. Изъ слабости или ошибокъ художника, хотя бы и многочисленныхъ, мы не имѣемъ права дѣлать заключеніе объ его полной неспособности; можетъ наступить время, когда онъ неожиданно выраститъ въ крупную силу, или когда его усилія увѣнчаются успѣхомъ. Но существуютъ картины, къ которымъ примѣнимо не слово: „ошибка“, а слово: „преступленіе“ существуютъ вещи, которыхъ нельзя сдѣлать или сказать безъ того, чтобы не запечатлѣть навсегда свой характеръ и способности. Ангелъ, держащій крестъ и уткнувшій палецъ въ глазъ, орущія дѣти съ раскраснѣвшимися лицами вокругъ терноваго вѣнца, голова Христа на полотнѣ, выполненная богохульно

§ 14. Клодъ, Сальваторъ и Пуссенъ.

Впрочемъ, хотя въ теченіе этого періода сфера дѣйствія школъ постоянно суживается, тѣмъ не менѣе міру былъ преподнесенъ одинъ даръ художникомъ Клодомъ; мы недостаточно отблагодарили его за это, благодаря быть можетъ тому, что слишкомъ часто наслаждались этимъ даромъ. Онъ воспроизвелъ солнце въ небесахъ, онъ, по моему мнѣнію, первый попытался создать нѣчто въ родѣ реализаціи солнечнаго свѣта въ туманномъ воздухѣ. Онъ представилъ первый примѣръ изученія природы ради нея самой, и, имѣя въ виду печальныя условія его воспитанія, недостаточную высоту его ума, едва ли можно было ожидать отъ него чего-нибудь большаго. Его ложный вкусъ, натянутая композиція и невѣжественная передача деталей принесли, можетъ быть искусству больше ущерба, чѣмъ его даръ—пользы. Онъ обладалъ страннымъ складомъ ума; я не знаю ни одного подобнаго примѣра: человѣкъ постоянно рисуетъ съ натуры, желая быть правдивымъ, и ему не удается настолько овладѣть искусствомъ, чтобы сдѣлать правильно хотя бы вѣтку дерева. Сальваторъ, надѣленный отъ природы меньшими способностями ума, чѣмъ Клодъ, совершенно измѣнилъ своему назначенію и, по моему мнѣнію, ничего не принесъ намъ въ даръ. Все его творчество имѣетъ цѣлью только выставить напоказъ его ловкость; онъ ничего не любитъ; онъ выбираетъ различныя черты въ пейзажѣ не по любви къ возвышенному, а вслѣдствіе чисто животной неугомонности и лютости, а также силы воображенія, отъ которой онъ не могъ вполнѣ отрѣшиться. Все, что онъ сдѣлалъ, было сдѣлано другими лучше его; любое изъ своихъ твореній онъ могъ бы не создавать и поступилъ бы лучше. Въ природѣ онъ не отличаетъ искаженія отъ энергіи, дикаго отъ возвышеннаго; въ человѣкѣ—нищеты отъ святости, злоумышленія отъ героизма.

(я говорю обдуманно и смѣло), и способъ изображенія мукъ (я не хо-
тѣлъ прибѣгать къ тѣмъ выраженіямъ, которыя одни могутъ охарак-
теризовать его), все это служитъ совершеннымъ, достаточнымъ и не-
опровержимымъ доказательствомъ того, что все, что кажется хорошимъ
въ какомъ бы то ни было произведеніи подобнаго художника, должно
быть обманчиво—и мы можемъ быть увѣрены, что нашъ вкусъ испор-
ченъ и неправиленъ, если мы чувствуемъ расположеніе восхищаться
этимъ художникомъ. Я готовъ отстаивать этотъ приговоръ, какъ ни
далекъ кажется онъ отъ милосердія. Человѣкъ можетъ быть вовлеченъ
въ тяжелый грѣхъ, и его можно простить. Но есть грѣхи такого рода,
въ которые могутъ вовлечься только люди извѣстнаго разряда, и ихъ
нельзя прощать. Слѣдуетъ впрочемъ прибавить, что художественныя
достоинства этихъ картинъ вполнѣ достойны тѣхъ идей, которыя онѣ
выражаютъ. Я не могу припомнить ни одного примѣра столь грубаго
колорита, и исполненія, до такой степени лишеннаго чувства.

Пейзажъ Николая Пуссена свидѣтельствуетъ о большомъ талантѣ. Его композиція и отдѣлка зиждутся на правильныхъ основахъ (ср. предисловіе ко второму изданію), но я не знаю ничего въ его произведеніяхъ, что обнаруживало бы какое-нибудь новое или своеобразное превосходство. Это—граціозное сочетаніе тѣхъ качествъ, изъ которыхъ каждое можно найти въ большей степени у другихъ художниковъ. Въ законченности онъ уступаетъ Леонардо, въ изобрѣтательности—Джіорджіоне, въ правдивости—Тиціану, въ граціи—Рафаэлю. Въ пейзажахъ Гаспара есть серьезное настроеніе; они часто обладаютъ цѣннымъ и торжественнымъ колоритомъ; но не имѣя другихъ достоинствъ, они страдаютъ манерностью, сильно понижающею ихъ качество, а восхищеніе ими, по моему мнѣнію, произвело много зла среди новыхъ школъ.

§ 15. Германскій и фламандскій пейзажъ.

Развитіе пейзажа къ сѣверу отъ Альпъ представляетъ въ общемъ тѣ же стадіи съ измѣненіями, зависѣвшими частью отъ меньшей интенсивности чувства, частью отъ того, что въ распоряженіи художниковъ находился менѣе богатый матеріалъ. Пейзажъ религіозныхъ художниковъ трактованъ съ той же любовною полнотой, но избытокъ фантазіи часто ослабляетъ вліяніе воображенія, а отсутствіе итальянской силы страсти дѣлаетъ возможной болѣе терпѣливую и по временамъ менѣе умную обработку. У многихъ, какъ, наприм., у Альберта Дюрера, умъ обнаруживаетъ какое-то болѣзненное свойство: кажется, будто онъ упускаетъ изъ виду равновѣсіе и соотвѣтствіе вещей для того, чтобы сосредоточиться на пустякахъ, жалкихъ и мелкихъ. И это соединяется съ болѣзненною дѣятельностью фантазіи, которая кажется результатомъ скорѣе условій врожденнаго физическаго здоровья, чѣмъ умственнаго развитія. Разслабленность этой фантазіи, лишенной силъ, особенно характеризуетъ современныхъ германцевъ; но при всемъ томъ въ германскихъ школахъ есть достоинства высшаго рода, и я сожалѣю, что недостаточность моихъ свѣдѣній не позволяетъ мнѣ представить болѣе подробный отчетъ о нихъ.

Пейзажи Рембранта и Рубенса являются на сѣверѣ параллелью твореніямъ венеціанцевъ. Среди гравюръ и рисунковъ Рембранта можно встрѣтить пейзажи, которые по мысли достойны Тиціана можно встрѣтить этюды съ натуры, отличающіеся высокой правдивостью. Но его система свѣта и тѣни несовмѣстима съ жизнерадостнымъ характеромъ природы, а его своеобразная манера чувствовать—съ граціей природы. И, насколько я знакомъ съ его твореніями, я не могу назвать ни одного полотна, гдѣ онъ про-

явилъ бы тѣ качества творчества, которыя обнаружилъ въ гравированіи; не знаю ни одного, гдѣ онъ выказалъ бы пониманіе какихъ бы то ни было новыхъ истинъ.

Другое дѣло Рубенсъ; онъ, можетъ быть, впервые далъ намъ образцы прекраснаго, свободнаго отъ условностей и аффектаціи пейзажа. Его исполненіе здраво, мужественно, разумно, не аффектировано, хотя часто нисходитъ до мелкихъ и многочисленныхъ деталей; въ этомъ отношеніи оно всегда чисто, производитъ сильное и освѣжающее впечатлѣніе, закончено въ композиціи, дивно прекрасно по колориту. Во дворцѣ Pitti лучшій изъ двухъ пейзажей Рубенса помѣщенъ рядомъ съ характернымъ и въ высокой степени совершеннымъ пейзажемъ Тиціана: *Бракосочетаніе Св. Екатерины*. Если бы не величественныя линіи и торжественное настроеніе въ стадѣ овецъ и въ фигурахъ послѣдняго произведенія, то я сомнѣваюсь, могла ли бы его чрезмѣрная зелень и синева при всей яркости и густотѣ тона, состязаться съ вольнымъ солнечнымъ свѣтомъ и дыханіемъ эфира на картинѣ фламандскаго художника. Я не хочу ставить Рубенса рядомъ съ Тиціаномъ. Но слѣдуетъ помнить, что Тиціанъ изображаетъ не солнечный свѣтъ, а какой-то полусвѣтъ опаловаго отлива, въ которомъ играетъ роль столько же человѣческая эмоція, сколько стремленіе подражать природѣ *; подобныя произведенія всегда могутъ показаться до извѣстной степени невѣрными при сравненіи съ менѣе патетическимъ изображеніемъ природы.

Слѣдуетъ, впрочемъ, замѣтить, что вольности, допущенныя Рубенсомъ въ отдѣльныхъ случаяхъ, смѣлы настолько, насколько онъ искрененъ въ общей передачѣ. Въ упомянутомъ пейзажѣ горизонтъ представляетъ собою кривую линію. Въ *Солнечномъ закатѣ*, въ нашей галлереѣ многія тѣни образуютъ прямые углы съ свѣтомъ. На картинѣ въ Дёлльвичской галлереѣ зритель видитъ радугу возлѣ солнца; на картинѣ въ Луврѣ солнечные лучи падаютъ съ одной стороны неба, а солнце появляется съ другой.

Эти смѣлыя и откровенныя вольности не должны понизить мѣсто, занимаемое художникомъ. Онѣ всегда характеризуютъ умы, которые обладаютъ такимъ вѣрнымъ и широкимъ захватомъ природы, что не боятся для правды чувства пожертвовать правдой дѣйствительности. Но молодые художники должны однако помнить, что величіе живописца заключается не въ томъ, чтобы усвоить эти вольности, а въ томъ, чтобы искупить ихъ.

* Облакамъ, скопляющимся вокругъ заходящаго солнца,
Придаетъ колоритъ серьезности глазъ,
Который, не дремля стережетъ смерть человѣка.

§ 16. Второстепенныя голландскія школы.

Среди профессіональныхъ пейзажистовъ голландской школы мы находимъ дѣйствительно искусное въ извѣстномъ родѣ подражаніе природѣ; они замѣчательны тѣмъ, что упорно устраняютъ все великое, цѣнное и трогательное изъ даннаго предмета. Впрочемъ, тамъ, гдѣ въ нихъ проявляется стремленіе изображать только видѣнное, они представляютъ собою, конечно, много поучительнаго, наприм., у Кюипа и въ гравюрахъ Ватерло есть даже нѣжное, неподдѣльное чувство; то же находимъ у нѣкоторыхъ архитектурныхъ художниковъ. Но цѣль большинства изъ нихъ заключается въ томъ, чтобы выказать въ томъ или другомъ отношеніи ловкость руки; ихъ вліяніе на общественное сознаніе было до такой степени вредно, что я, не отрицая пользы, которую могъ бы извлечь изъ нѣкоторыхъ голландскихъ произведеній иной здравомыслящій художникъ, тѣмъ не менѣе замѣчу, что монархъ, который пожелалъ бы оказать высшее покровительство искусству, долженъ собрать ихъ всѣхъ въ одну галлерею и сжечь до тла.

§ 17. Англійскія школы, Вильсонъ и Генсборо.

Переходя къ англійскимъ школамъ, мы увидимъ, что соединительнымъ звеномъ между ними и итальянскими школами служитъ Ричардъ Вильсонъ. Если бы этотъ художникъ работалъ при благопріятныхъ обстоятельствахъ, несомнѣнно, онъ пріобрѣлъ бы достаточно силъ, чтобы создать свою оригинальную живопись. Но его испортило изученіе Пуссеновъ и пристрастіе къ матерьялу, заимствованному изъ ихъ любимой мѣстности—окрестностей Рима. Здѣсь нѣтъ чистой и естественной природы, флора здѣсь какая-то болѣзненная, слишкомъ разросшаяся, посреди полуразвившихся вулканическихъ скалъ, неплотныхъ известковыхъ образованій, среди пыльныхъ обломковъ разрушенныхъ зданій. Духъ этой природы противорѣчитъ естественному складу англійскаго ума, и врожденныя склонности Вильсона были подавлены. Онъ рисуетъ мужественно, по временамъ достигаетъ тонкихъ тоновъ колорита, какъ наприм., въ небольшой и очень цѣнной картинѣ, принадлежащей мистеру Роджерсу, по временамъ обнаруживаетъ нѣкоторую свѣжесть чувства, какъ наприм., въ картинѣ *Вилла Мецената* въ Національной галлереѣ, но въ общемъ его картины просто разбавленное повтореніе Пуссена и Сальватора безъ достоинства перваго и огня второго.

Другое дѣло Генсборо. Онъ—великое имя не только среди англійскихъ, но и всѣхъ другихъ школъ. Величайшій колористъ со временъ Рубенса и послѣдній, я думаю, изъ истинныхъ колористовъ, т. е. такихъ, которые вполнѣ были знакомы съ силой своего

матерьяла; онъ былъ чистъ въ своемъ англійскомъ чувствѣ, глубокъ—въ своей серьезности, граціозенъ—въ своемъ веселіи. Тѣмъ не менѣе необходимо дѣлать извѣстныя вычеты изъ его достоинствъ; я боюсь говорить о нихъ: я не настолько хорошо знакомъ съ его пейзажами, чтобы имѣть право говорить о нихъ рѣшительно. На основаніи тѣхъ, которые мнѣ извѣстны, я могу замѣтить, что это — скорѣе мотивы чувства и краски, нежели серьезныя работы. Исполненіе ихъ въ нѣкоторыхъ отношеніяхъ манерно и всегда торопливо; въ нихъ нѣтъ съ любовью отдѣланныхъ деталей, о которыхъ я уже говорилъ; его колоритъ всегда находится въ зависимости отъ того темно-смолистаго и условно зеленаго цвѣта, въ которомъ больше науки, чѣмъ правды. Эти погрѣшности можно легко указать на великолѣпной картинѣ, которую онъ преподнесъ Королевской академіи; ихъ можно доказать сравненіемъ съ картиной Тернера (Llanberis), висящей въ той же комнатѣ. Ничего не можетъ быть столь свѣтлаго и воздушнаго, болѣе привлекательнаго, чѣмъ даль въ картинѣ Генсборо; едва ли можно обнаружить въ чемъ-нибудь больше смѣлости и изобрѣтательности, чѣмъ въ формахъ его скалъ и въ свѣтѣ, который широко разливается вдали надъ ними; между тѣмъ заурядный художникъ изобразилъ бы ихъ для контраста въ темнотѣ. Но при этомъ окажется, что свѣтлая даль создана при помощи сильно преувеличеннаго мрака въ долинѣ, что формы зеленыхъ деревьевъ, на которыхъ играетъ главный свѣтъ, сдѣланы небрежно и неудовлетворительно, что такъ же торопливо очерчены контуры скалъ, и ни одинъ предметъ на переднемъ планѣ не реаленъ настолько, чтобы глазъ могъ остановиться на немъ. Картина Тернера производитъ въ первый моментъ болѣе слабое впечатлѣніе и гораздо ниже по качеству и силѣ отдѣльныхъ красокъ. Но въ концѣ концовъ она производитъ гораздо болѣе сильное впечатлѣніе, потому что свободна отъ преувеличеній; ея мракъ—умѣренный, словно воздушный, ея свѣтъ отличается глубиной тока, ея колоритъ свободенъ отъ всякихъ условностей; формы скалъ изучены необыкновенно тщательно и съ любовью. Генсборо заканчиваетъ собою серію художниковъ, связанныхъ съ болѣе старыми школами. Кто среди этихъ, еще живыхъ или недавно умершихъ художниковъ далъ первый толчокъ современному пейзажу, я не берусь рѣшить; такіе вопросы разжигаютъ ненависть и неинтересны. Особый тонъ или направленіе какой бы то ни было школы, по моему мнѣнію, всегда вытекали изъ фазисовъ развитія національнаго характера, опредѣленныхъ для извѣстныхъ періодовъ, а не изъ ученія отдѣльныхъ лицъ. Особенно среди современныхъ художниковъ, то,

что было хорошаго у каждаго мастера, обыкновенно было оригинальнымъ.

§ 18. Констэбль, Колькоттъ.

Я уже указывалъ на простоту и серьезность ума Констэбля, на его энергичный разрывъ съ установленіями школъ и на его печальное ошибочное уклоненіе въ противоположную сторону, въ сторону полнаго освобожденія отъ нихъ. Онъ не могъ учиться у другихъ, и это, кажется, была главная черта его характера, а въ соотвѣтствіи съ этимъ и недостатокъ благоговѣнія въ его манерѣ подходить къ самой природѣ. Его раннее воспитаніе и связи были также противъ него; они поселили въ немъ болѣзненное пристрастіе къ сюжетамъ низшаго порядка; я не видѣлъ ни въ одномъ его произведеніи признаковъ того, что онъ способенъ рисовать; онъ изображаетъ неудовлетворительно даже самыя необходимыя подробности. Въ его твореніяхъ нѣтъ спокойствія и утонченной отдѣлки; шутливый комплиментъ Фузели слишкомъ справедливъ. Дождливая погода, въ которой находитъ наслажденіе Констэбль, лишена и величія бури и прелести тихой погоды; это погода осенняго пальто, и только. Какое-то непонятное отсутствіе глубины должно отличать этотъ умъ, который находитъ удовольствіе въ солнечныхъ лучахъ только тогда, когда они едва проникаютъ сквозь тучи, въ листьяхъ, когда они колеблемы вѣтромъ, наслаждается самымъ свѣтомъ только тогда, когда онъ слабъ, безпокоенъ, брезжетъ или мерцаетъ. Несмотря на всѣ эти оговорки, произведенія Констэбля заслуживаютъ глубокаго уваженія: они вполнѣ оригинальны, искренни, свободны отъ аффектаціи, отличаются смѣлостью манеры, обильнымъ, успѣшнымъ примѣненіемъ холодныхъ цвѣтовъ; они даютъ реальное выраженіе извѣстнымъ мотивамъ англійскаго пейзажа; при чемъ художникъ проявляетъ такую любовь, какую только способенъ внушить этотъ пейзажъ, если не смотрѣть на него сквозь призму настроеній, вытекающихъ изъ высшихъ источниковъ.

Творенія Колькотта, какъ бы высоко ни стояла его репутація, я цѣню гораздо ниже. Я не вижу въ этомъ художникѣ предпочтительной любви къ чему бы то ни было; въ немъ нѣтъ ни одной склонности, которой мы могли бы сочувствовать, во всѣхъ его твореніяхъ нѣтъ ни малѣйшаго признака того, что художникъ страстно или напряженно къ чему-нибудь стремится или чѣмъ-нибудь наслаждается. Кажется, онъ методически писалъ свои картины; бывалъ вполнѣ доволенъ ими по окончаніи, считалъ ихъ хорошими, законными и вѣрными, въ нѣкоторыхъ отношеніяхъ, даже можетъ быть лучше самой природы. Онъ рисовалъ все сносно

и ничего превосходно; онъ не оставилъ намъ ничего въ даръ, не пролилъ намъ никакого свѣта; и хотя онъ создалъ одно-два цѣнныхъ произведенія (изъ которыхъ прекраснѣйшее—Морской видъ, принадлежащій сэру Дж. Свинборну), но они, по моему мнѣнію, не займутъ мѣста среди тѣхъ, которыя будутъ считаться выраженіемъ англійской школы.

§ 19. Особенная тенденція новѣйшаго пейзажа.

Припомнимъ, что во всей старинной живописи мы не нашли ни одного примѣра вѣрнаго изображенія горныхъ пейзажей, за исключеніемъ поблекшаго задняго плана Масаччіо; здѣсь нѣтъ ничего кромѣ каменистыхъ выступовъ, волнообразныхъ холмовъ или фантастическихъ скалъ; но они изображены въ типичныхъ формахъ. Съ изученіемъ родового характера горъ соединилось здѣсь искусное обращеніе съ акварелью. Но сомнительно, былъ ли проводникъ, который руководилъ выборомъ сюжетовъ, или, (что, кажется, вѣрнѣе) здѣсь не слѣдовали влеченію національнаго чувства въ примѣненіи самыхъ подходящихъ средствъ. Кое-что слѣдуетъ приписать увеличившемуся спросу на болѣе легкія произведенія искусства, многое отнести на долю чуткости къ тѣмъ качествамъ предметовъ, которыя теперь называютъ живописными и которыя, кажется, исключительно современнаго происхожденія. Изъ какого чувства вытекалъ характеръ средневѣковой архитектуры и одежды; какого рода любовь внушалъ ихъ видъ изобрѣтателямъ ихъ, я не могу рѣшить. Но можно съ увѣренностью сказать одно: природный инстинктъ и дѣтская мудрость тѣхъ дней совсѣмъ не походили на современное чувство, которое, кажется, характеризуется именно отсутствіемъ этихъ свойствъ; современное чувство зиждется скорѣе на рѣдкомъ появленіи этихъ свойствъ, чѣмъ на истинной склонности къ нимъ; современное чувство такъ мелко и слабо, что большинство всегда готово принести его въ жертву модѣ, комфорту или расчету. Впрочемъ я вѣрю, что нормальная, хотя и слабая любовь къ природѣ, примѣшивается къ этому чувству; природа чистая, сама по себѣ, удачно понятая, не чужда современному человѣку. И какъ на признаки такого чувства или проявленія его, я съ уваженіемъ смотрю на многія картины, имѣющія съ технической точки зрѣнія второстепенное значеніе.

§ 20. Робсонъ, Д. Коксъ. Неправильное употребленіе термина „стиль“.

Я многимъ обязанъ произведеніямъ покойнаго Робсона; они многому научили меня и еще больше доставили мнѣ удовольствія. Ихъ слабыя стороны многочисленны; многое плохо нарисовано, многое чрезмѣрно по отдѣлкѣ; немного въ нихъ того, что художники называютъ композиціей; но они проникнуты насквозь

любовью къ изображаемому; они серьезны и спокойны въ высшей степени; нѣтъ твореній, которые бы превосходили ихъ въ изображеніи нѣкоторыхъ свойствъ атмосферы и ткани, и есть такія явленія горнаго ландшафта, которыя выражены только въ нихъ, наприм., спокойствіе и глубина горныхъ озеръ съ опрокинутымъ отраженіемъ темныхъ горъ и съ нѣжными линіями, пробѣгающими по поверхности отъ робкаго прикосновенія вѣтровъ, торжественная красота бураго папоротника, и верескъ, ярко сіяющій при свѣтѣ вечерней зари, и багряныя громады отдаленныхъ горъ, выдѣляющіяся на фонѣ яснаго, спокойнаго сумеречнаго полусвѣта. Съ тѣмъ же чувствомъ благодарности смотрю я на картины Давида Кокса; несмотря на вольное и небрежное на видъ исполненіе, они не менѣе серьезны по мысли, не менѣе значительны по своей правдивости. Впрочемъ, при обзорѣ этихъ новѣйшихъ твореній, въ которыхъ особенно обнаружились извѣстные способы исполненія, я долженъ подчеркнуть общій принципъ, приложимый ко всѣмъ эпохамъ искусства: то, что обыкновенно называютъ стилемъ или манерой художника, въ каждомъ хорошемъ произведеніи, есть въ дѣйствительности не что иное, какъ наилучшее средство овладѣть той спеціальною истиной, которой искалъ художникъ. Этотъ способъ не есть его исключительное достояніе, если онъ вмѣстѣ съ другими стремится овладѣть одной и той же истиной. Это *только* способъ уловить тотъ или другой спеціальный фактъ; и если другіе захотятъ дать выраженіе тѣмъ же фактамъ, они прибѣгнутъ къ этому же способу. Если же пріемы исполненія не вызваны такой настоятельной необходимостью, если художникъ прибѣгаетъ къ нимъ потому, что онъ выдумалъ ихъ, или потому, что хочетъ показать ловкость своей руки, то они всегда будутъ крайне низкаго достоинства; въ самомъ дѣлѣ, каждый хорошій художникъ при достиженіи цѣли, которую онъ видитъ, и къ которой стремится, встрѣтитъ столько затрудненій, что у него не будетъ ни времени, ни силъ забавляться пустяками на пути къ ней. Онъ ухватится за самыя легкія и лучшія средства какія только доступны ему. Эти средства могутъ оказаться единственными въ своемъ родѣ, и тогда скажутъ что у него странный *стиль*. Но это вовсе не стиль; это—выраженіе спеціальной истины тѣмъ единственнымъ путемъ, которымъ только и можно выразить ее. Контуры, сдѣланные перомъ, и своеобразные штрихи Проута, которые часто считаютъ только его манерой, въ дѣйствительности являются единственными средствами, чтобы изобразить разсыпчатость камней, которые такъ любитъ и которыхъ ищетъ художникъ. Это свойство никогда не выражалось никѣмъ, кромѣ него;

его никогда не удастся выразить никакими другими средствами, кромѣ его средствъ. И въ высшей степени важно отличать такого рода манеру, необходимую и достойную похвалы, отъ условныхъ манеръ, столь распространенныхъ среди послѣдующихъ школъ и достойныхъ всяческаго презрѣнія; здѣсь художникъ, ничего не ищущій, ничего не чувствующій, все выполняетъ своимъ спеціальнымъ способомъ и научаетъ соперничающихъ учениковъ дѣлать съ трудомъ то, что можно сдѣлать безъ труда. Правда, можно указать примѣры, когда великіе мастера прибѣгали къ различнымъ средствамъ для достиженія одной цѣли, но въ этихъ случаяхъ они выбирали тѣ, которые казались самыми краткими и совершенными. Въ своей практикѣ они никогда не стремились къ аффектаціи и не были продолжателями вошедшихъ въ обиходъ пріемовъ, развѣ только въ предѣлахъ слабостей, общихъ всѣмъ людямъ: руки всегда проявляютъ наибольшую готовность дѣлать то, къ чему онѣ наиболѣе привыкли, а умъ всегда склоненъ предписать рукамъ то, что онѣ готовы сдѣлать съ наибольшею охотой.

Эти соображенія должны удержать насъ отъ возмущенія вольной и нечистой манерой Давида Кокса. Никакими другими средствами онъ не могъ достигнуть своей цѣли; его мягкая, свѣжая и влажная трава, шелестящіе, мятые широколиственные плевелы, игра пріятнаго свѣта на пескѣ или равнинѣ, поросшей верескомъ, тающіе клочки бѣлаго тумана, сливающіеся постепенно съ синевой неба, все это никѣмъ, кромѣ него, не изображалось съ такою полнотой; и все случайное въ его способѣ передачи находится въ граціозномъ соотвѣтствіи съ случайными элементами самой природы. Тѣмъ не менѣе онъ способенъ къ бóльшему, и разъ онъ допускаетъ себя рисовать однообразно, ниже своихъ способностей, тогда то, что нашло свое начало въ чувствѣ, должно кончиться манерностью. Онъ пишетъ слишкомъ много маленькихъ картинъ и въ послѣднее время онъ подчеркивалъ свой спеціальный способъ выполненія, быть можетъ, въ большей степени, чѣмъ это было необходимо. Въ этомъ онъ самъ себѣ лучшій судья; за погрѣшности этого рода отвѣтственность почти всегда падаетъ на публику, а не на художника. Я упоминалъ объ одномъ изъ его величайшихъ произведеній—какъ бы я хотѣлъ, чтобы онъ всегда рисовалъ такъ—въ предисловіи (§ 40, второе примѣчаніе); другое, по моему мнѣнію, еще прекраснѣе: багряный закатъ солнца, озаряющій отдаленные холмы, несравненный по правдивости и силѣ колорита. Эта картина, нарисованная нѣсколько лѣтъ тому назадъ, до сихъ поръ, вѣроятно, никѣмъ не пріобрѣтена.

§ 21. Коплей Фильдингъ. Феномены отдаленнаго колорита.

Заслуженная популярность Коплей Фильдинга избавляетъ меня до нѣкоторой степени отъ необходимости часто ссылаться на его произведенія; всѣ мои собственныя симпатіи и вкусы направляются по тому пути, по которому шло его творчество, до такой степени, что я боюсь слишкомъ полагаться на его произведенія. Но все-таки мнѣ, можетъ быть, позволятъ говорить о самомъ себѣ, поскольку мои собственныя чувства являются выразителями чувствъ цѣлаго класса. Я думаю, что существуютъ люди, которымъ, какъ и мнѣ, въ извѣстные періоды ихъ жизни, произведенія этого художника доставляли болѣе интенсивное и здоровое наслажденіе, чѣмъ произведенія всѣхъ другихъ художниковъ; здоровое—потому что оно основывалось на его правдивомъ и простомъ изображеніи природы, и при томъ природы прекрасной, оставляющей неизгладимое впечатлѣніе, свободной отъ грубости, насилія, пошлости. Ниже сдѣланы различныя указанія на то, чего достигъ художникъ. Если же я упомяну сейчасъ о томъ, чего онъ не достигъ, то сдѣлаю это не съ цѣлью унизить его творенія, а изъ чувства сожалѣнія, что художникъ дозволилъ заглохнуть своимъ высшимъ способностямъ.

Онъ слишкомъ часто прибѣгаетъ къ рѣзкимъ цвѣтамъ; чистый кобальтъ, яркая розовая и пурпурная краска сплошь и рядомъ встрѣчаются въ его изображеніяхъ дали; чистый siennas и другіе темные цвѣта—на переднихъ планахъ его картинъ, при этомъ они выражаютъ не тотъ цвѣтъ, который получаетъ предметъ отъ освѣщенія, а цвѣтъ, свойственный предмету вообще. Изъ дальнѣйшаго читатель убѣдится, что я вовсе не сторонникъ сдержаннаго колорита. Но рѣзкіе цвѣта и яркіе отнюдь не одно и то же, и во всѣхъ прекрасныхъ и блестящихъ твореніяхъ ихъ дѣйствительная сила всегда скорѣе зависѣла отъ смягченія красокъ, чѣмъ отъ усиленія ихъ.

Самый, быть можетъ, трудный для усвоенія урокъ въ искусствѣ заключается въ томъ, что теплые цвѣта, находящіеся въ отдаленіи, смягчаются воздухомъ и ни въ какомъ случаѣ не тождественны съ тѣми же цвѣтами, если они находятся на переднемъ планѣ. Такимъ образомъ, розовый отблескъ солнечнаго заката на облакахъ и горахъ заключаетъ въ себѣ примѣсь сѣраго цвѣта, которая отличаетъ его отъ розоваго же цвѣта на листьяхъ и цвѣтахъ. И упомянутому великому пейзажисту, можетъ быть, менѣе всего удалось передать эту сѣроватую примѣсь отдаленія, не пожертвовавъ при этомъ даже малѣйшей крупицой въ интенсивности и чистотѣ колорита, самого по себѣ. Точно также синева дали, какъ бы ни была она

интенсивна, не тождествена съ синевой яркихъ голубыхъ цвѣточковъ; первая отличается отъ второй не только благодаря различію тканей, но и благодаря нѣкоторой примѣси теплаго цвѣта, которая совершенно отсутствуетъ въ большинствѣ изображеній голубой дали у Фильдинга; и такъ бываетъ съ каждымъ яркимъ цвѣтомъ въ отдаленіи; но и на переднемъ планѣ, гдѣ цвѣта могутъ и должны быть чистыми, они тоже только тогда выражаютъ правильно свѣтъ, когда точно примѣняются къ сравнительной силѣ тѣни, какъ наприм. въ твореніяхъ Джіорджіоне, Тиціана, Тинторета, Веронезе, Тернера и другихъ великихъ колористовъ. Фильдингъ совершенно игнорируетъ такое примѣненіе свѣта къ тѣни; передній планъ въ его картинахъ всегда производитъ впечатлѣніе не солнечнаго свѣта, а чрезмѣрныхъ мѣстныхъ цвѣтовъ, такъ что фигуры и скотъ кажутся у него прозрачными.

§ 22. Красота горъ на переднемъ планѣ.

Отдѣлка на переднемъ планѣ картинъ Фильдинга, въ отношеніи рисунка, детальна, но лишена точности, сложна, но въ ней нѣтъ мысли; она—неясна, но въ ней нѣтъ таинственности. Тамъ, гдѣ исполненіе кажется до нѣкоторой степени случайнымъ, какъ наприм. у Кокса, тамъ можно усмотрѣть отраженіе случайностей въ самой природѣ; но въ переднемъ планѣ Фильдинга нѣтъ ничего неразсчитаннаго, случайнаго; видно, что онъ вырабатывалъ ихъ, перерабатывалъ, накладывалъ каждую точку, стиралъ нарисованное и отдѣлывалъ все съ величайшимъ трудомъ. Тамъ, гдѣ устранена случайность съ ея достоинствами, игривостью и свободой, ее должно замѣнить однимъ изъ двухъ другихъ достоинствъ. Или передній планъ долженъ быть результатомъ глубокаго изученія и богатаго воображенія, при чемъ каждая часть необходима для каждой другой, а каждый атомъ свѣта представляется существеннымъ для красоты цѣлаго; въ этомъ отношеніи я не знаю лучшихъ образцовъ, чѣмъ передніе планы Тернера въ Liber Studiorum. Или мы должны до извѣстной степени не уступать стариннымъ мастерамъ въ правильности и изображеніи съ ботанической точки зрѣнія. Ни одного изъ этихъ качествъ нельзя найти на переднихъ планахъ Фильдинга. Хотя отдѣльныя черты и сгруппированы въ нихъ съ извѣстной живостью, но онѣ все-таки разсѣяны и не существенны. Любую изъ нихъ безъ ущерба можно измѣнить въ различныхъ отношеніяхъ; между ними нѣтъ пропорціональнаго, необходимаго неизмѣннаго отношенія; въ нихъ нѣтъ признаковъ изобрѣтательности и глубокой мысли; а съ другой стороны въ нихъ нѣтъ точности ботанической и геологической, нѣтъ ни одного пункта, который доставилъ бы глазу полное удовлетвореніе въ отношеніи выполненія.

Странно, что детали горъ на переднемъ планѣ не захватили съ неудержимой силой художника съ такимъ живымъ чувствомъ и не заставили его увлечься болѣе точнымъ изученіемъ. Нѣтъ ни одного обломка живой скалы, ни одного пучка травы, которые не носили бы на себѣ дивныхъ слѣдовъ работы Бога. Гармоничныя краски естественнаго моха краснвѣе красокъ на картинѣ Тиціана. Цвѣтущіе, переплетающіеся колокольчики и верескъ въ природѣ прекраснѣе всѣхъ арабесковъ Ватикана; они не нуждаются въ въ улучшеніи, ни въ систематизаціи, ни въ измѣненіяхъ; нужна только любовь къ нимъ; каждое сочетаніе ихъ отличается отъ каждаго другого; художнику никогда не придется повторяться, если только онъ будетъ слѣдовать правдѣ. Но Фильдингъ въ послѣднее время совершенно пренебрегалъ всѣми этими источниками силы. Передній планъ во всѣхъ его картинахъ носитъ признаки просто его выдумки и, какъ всѣ выдумки, онѣ представляютъ рядъ повтореній и сходныхъ чертъ. Художнику, очевидно, неловко безъ этой постоянной дороги посрединѣ картины, безъ тѣхъ небольшихъ лужъ по сторонамъ, которыя онъ въ послѣднее время изображалъ рѣзкими ярко-голубыми линіями. Возьмите его камни, даже самые ближайшіе и значительные: здѣсь нѣтъ естественнаго моха, или тщательно сдѣланной формы, вообще чего-нибудь такого, что могло бы занять умъ въ большей степени, чѣмъ извѣстныя варіаціи темныхъ и свѣтлыхъ коричневыхъ красокъ. Тѣ же ошибки слѣдуетъ отмѣтить въ его теперешнемъ изображеніи листвы; ни стебельки, ни листья не срисованы съ натуры. Это тѣмъ болѣе достойно сожалѣнія, что въ болѣе раннихъ произведеніяхъ художника есть въ высшей степени замѣчательные рисунки, и даже въ послѣднее время его талантъ по временамъ сказывается въ большихъ картинахъ, какъ наприм., Больтонское аббатство, полотно, которое—я не могу сказать, было выставлено—но вообще находилось въ залахъ королевской академіи въ 1843 году *. Я бы,

* Художники, которые негодуютъ и жалуются на свое положеніе въ стѣнахъ академіи, на то, что академики пользуются правомъ занимать своими картинами лучшія мѣста на стѣнахъ, эти художники довольно неправильно смотрятъ на дѣло; въ томъ, что академики занимаютъ такія мѣста, нѣтъ злоупотребленія или несправедливости. Но академики должны помнить, что вмѣстѣ съ правами у нихъ есть и обязанности; ихъ долгъ заключается въ томъ, чтобы изъ произведеній художниковъ, не принадлежащихъ къ ихъ корпораціи, выбирать тѣ, которыя наиболѣе способны двинуть впередъ знаніе и критическія способности публики; академики обязаны дать такимъ картинамъ лучшія мѣста рядомъ съ своими собственными картинами, ихъ достоинство не убавится, если они иногда уступятъ частицу хотя бы своей собственной территоріи, какъ они любезно, справедливо и—долженъ къ сожалѣнію прибавить — вполнѣ безкорыстно поступили съ картиной

пожалуй, нѣсколько задумался, прежде чѣмъ сдѣлать эти замѣчанія; но изъ сравненія такихъ произведеній съ болѣе мелкими орнаментами въ комнатахъ для акварелей видно, что художникъ сознавалъ недостатки этихъ послѣднихъ и пожертвовалъ кое-чѣмъ изъ своихъ стремленій ради того, что, по его мнѣнію, соотвѣтствовало чувствамъ большинства его поклонниковъ. Это смиреніе очень опасно, и особенно въ наши дни, когда явно, что сужденіе большинства столь же искусственно, сколько чувство его холодно.

§ 23. Де Уайнтъ.

Есть много поучительнаго и заслуживающаго большой похвалы въ эскизахъ Де Уайнта. Но слѣдуетъ помнить, что даже преслѣдованіе истины, сколько бы ни было въ немъ смѣлости, дастъ ограниченные и несовершенные результаты, когда главнымъ мотивомъ правдивости является гордость; и я боюсь, что произведенія Уайнта свидѣтельствуютъ о точности глаза и опытности въ дѣлѣ колорита скорѣе, чѣмъ о работѣ мысли. Вѣрность эффекта покупается часто слишкомъ дорогою цѣной, именно полной утратой красоты формъ и высшей утонченности колорита. Впрочемъ, это—недостатки, на которыхъ я особенно не останавливаюсь, потому что эти эскизы сами по себѣ имѣютъ большую цѣнность: они сослужили хорошую службу и явились хорошими образцами, и каковы бы ни были ихъ недостатки, несомнѣнно, что художникъ дѣлалъ только то, что считалъ правильнымъ.

§ 24. Вліяніе гравюръ. Гардингъ.

Вліяніе мастеровъ, о которыхъ мы говорили до сихъ поръ, ограничивалось только тѣми, кто имѣетъ доступъ къ самимъ оригиналамъ этихъ художниковъ, потому что никакой граверъ не передастъ частныхъ достоинствъ, въ которыхъ заключается ихъ превосходство. Тѣ, о комъ мы теперь будемъ говорить, стали извѣстны публикѣ въ значительной мѣрѣ черезъ посредство граверовъ. И тогда какъ вліяніе ихъ этимъ путемъ распространилось въ широкихъ сферахъ, самые способы работы до нѣкоторой степени потеряны благодаря тому, что мы постоянно имѣемъ дѣло уже съ послѣдующими превращеніями этой работы въ свѣтъ и тѣнь; оно благотворно въ смыслѣ той тщательности, съ которой благодаря этому относятся къ распредѣленію свѣта и тѣни и объясненію формъ; вредно,—поскольку вслѣдствіе этого устанавливается зависимость скорѣе отъ количества художественнаго матеріала, отъ настоящаго колорита или простого изображенія, поскольку отсюда возникаетъ лѣнивая привычка къ уменьшенію размѣровъ и небрежность исполненія.

Мы были бы несправедливы къ нынѣшнимъ произведеніямъ Гардинга, если бы не приняли въ соображеніе ихъ вліянія. Нѣсколько лѣтъ тому назадъ ни одинъ изъ нашихъ художниковъ не работалъ съ бо̀льшимъ трудолюбіемъ, ни одинъ не владѣлъ красками и тканью съ большею вѣрностью. Но отчасти вслѣдствіе привычки дѣлать легкіе и мелкіе рисунки для граверовъ, отчасти вслѣдствіе слишкомъ сильнаго стремленія къ тому, чтобы проявить ловкость въ исполненіи, рисунки въ послѣдніе годы стали менѣе серьезными и законченными; впрочемъ, ему удалось взамѣнъ этого достигнуть извѣстныхъ блестящихъ достоинствъ въ изображеніи нѣкоторыхъ частей сюжета. На слѣдующихъ страницахъ читатель найдетъ много указаній на обширныя знанія и различныя способности художника. Ни тѣ, ни другія не были по достоинству оцѣнены художниками, благодаря холодности чувства при выборѣ сюжета и постоянному предпочтенію, которое онъ оказывалъ живописному передъ тѣмъ, что производитъ сильное впечатлѣніе. Эти свойства Гардинга, быть можетъ, ни въ чемъ не сказались съ такой отчетливостью, какъ въ слабости того интереса, съ которымъ онъ обыкновенно относится къ своему небу; онъ вполнѣ удовлетворенъ, если переданъ воздухъ, передано пространство и движеніе, хотя бы это небо было совершенно лишено выразительности, силы или характера. Исключеніе представляетъ только большая картина Солнечный восходъ въ Швейцарскихъ Альпахъ, появившаяся на выставкѣ въ 1844 году. Настоящій талантъ художника въ извѣстной степени сказался въ этой картинѣ, хотя по моему убѣжденію, онъ способенъ создать болѣе великія творенія. Такъ же и въ своемъ изображеніи листвы онъ способенъ пожертвовать величіемъ деревьевъ ради ихъ дикости и превратить лѣсъ въ кустарникъ. И вообще онъ не проявляетъ необходимой тщательности въ выраженіи породъ и въ изображеніи близкихъ частей. Это,

Поля де ла Роша въ 1844 году. Академики хорошо знаютъ, что масса портретовъ, загромождающихъ ихъ стѣны въ половинѣ восьмого, болѣе, чѣмъ безполезна: они приносятъ серьезный вредъ вкусу публики. Было преступно (я нарочно употребилъ это слово) помѣстить упомянутую выше цѣнную и интересную картину Фильдинга, какъ это сдѣлали академики, надъ тремя рядами лорнетовъ и жилетовъ. Съ прекрасной картиной Гардинга на той же или на слѣдующей выставкѣ поступили еще болѣе несправедливо. Картину Фильдинга просто устранили съ виднаго мѣста; Гардинга картину повѣсили такъ, что ея недостатки бросались въ глаза, а ея достоинства пропадали. Это былъ Альпійскій пейзажъ, передній планъ котораго, скалы и потоки были изображены съ неподражаемою правдивостью и точностью; листья были сдѣланы искусно, воздушные переходы горъ были нѣжны и многочисленны; ихъ формы тщательно выработаны и дѣйствительно величественны. Недостаткомъ картины была желтаго цвѣта башня съ красной крышей, удивительно плохая въ деталяхъ и выступавшая условно изъ темной массы. Картина была помѣщена въ такомъ мѣстѣ, гдѣ нельзя было видѣть ничего, кромѣ этой башни.

замѣтьте, недостатокъ чувства, а не пониманія, такъ какъ немногіе могутъ сравниться съ нимъ въ быстротѣ, съ которой онъ улавливаетъ матеріальную истину.

Очень широкое вліяніе въ современномъ искусствѣ слѣдуетъ приписать произведеніямъ Самуэля Проута; анализъ нѣкоторыхъ условій, касающихся изображенія имъ архитектурныхъ сюжетовъ, не подойдетъ подъ содержаніе слѣдующихъ главъ. Поэтому я попытаюсь отмѣтить важнѣйшія изъ этихъ условій здѣсь.

§ 25. Самуэль Проутъ. Недостатки ранней архитектурной живописи.

Заглянемъ на минуту въ архитектурную живопись раннихъ временъ. До эпохи братьевъ Беллини въ Венеціи и Гирландаджо во Флоренціи, я думаю, не было ничего кромѣ условнаго воспроизведенія архитектуры; эта живопись часто роскошна, красива и полна интереса, какъ наприм., Мемміево изображеніе флорентійскаго собора S-ta Maria Novella, но эту живопись нельзя причислить къ настоящимъ попыткамъ изображенія. Слѣдуетъ пожалѣть о томъ, что изображеніе архитектуры получило право гражданства только тогда, когда архитектурный вкусъ успѣлъ испортиться и архитектура, которую вводили Беллини, Гирландаджо, Францiа и другіе прилежные, мощные мастера пятнадцатаго вѣка, принадлежала исключительно къ стилямъ Ренессанса. Изображая эту архитектуру, они давали мало интереснаго для архитектурныхъ рисовальщиковъ, какъ таковыхъ; на нихъ оказывало вліяніе сознаніе подчиненнаго положенія этой архитектуры; такимъ образомъ всѣ сильныя тѣни и игра красокъ (въ высшей степени основательно) покидались для спокойныхъ и однообразныхъ сѣрыхъ цвѣтовъ и для крайне простой свѣтотѣни. Все, за что бы они ни брались, они дѣлали замѣчательно пышно; обратите особенно вниманіе на четыреугольное окно Гирландаджо въ S-ta Maria Novella, окно, которое такъ нравилось Вазари, а также на смѣлое обращеніе съ перспективой въ *Присутствіи* на противоположной сторонѣ. Художникъ изобразилъ здѣсь лѣстницу спускающейся противъ зрителя, хотя картина находится на двѣнадцать футовъ выше глаза, и все-таки это величіе у всѣхъ этихъ художниковъ проистекаетъ скорѣе изъ той силы, которой они достигли въ изображеніи фигуръ, чѣмъ изъ яснаго представленія о предметахъ, введенныхъ въ эти аксессуарныя части. Поэтому въ нѣкоторыхъ пунктахъ ни одинъ художникъ не можетъ сравняться съ ними при изображеніи этихъ аксессуаровъ, не будучи во всѣхъ отношеніяхъ столь же великъ какъ Гирландаджо или Беллини; между тѣмъ въ другихъ, каждый художникъ, обладающій гораздо меньшимъ талантомъ, можетъ достигнуть болѣе точнаго и болѣе интереснаго изображенія.

Для того, чтобы понять все это, мы должны вкратцѣ указать нѣкоторыя условія, при которыхъ архитектура сама по себѣ бываетъ пріятна уму, особенно подробно разсмотрѣть то вліяніе на характеръ построекъ, которое слѣдуетъ приписать слѣдамъ времени.

Прежде всего ясно, что, если рисунокъ зданія въ началѣ былъ плохъ, то единственное достоинство, которое онъ можетъ когда-нибудь пріобрѣсть заключается въ слѣдахъ времени. Все, что расширяетъ въ этомъ мірѣ сферу любви или воображенія, слѣдуетъ чтить; а расширяютъ ее всѣ тѣ условія, которыя укрѣпляютъ въ нашей памяти мысль о смерти, оживляютъ представленіе о ней. Вслѣдствіе этого не малый грѣхъ—разрушать древности, особенно потому, что даже при всѣхъ доступныхъ намъ памятникахъ, мы, живущіе, занимаемъ въ своихъ собственныхъ глазахъ слишкомъ большое по своему значенію и интересу мѣсто. Мы слишкомъ привыкли считать міръ своей собственностью, слишкомъ привыкли къ мысли, будто мы владѣли имъ и должны владѣть всегда; мы забываемъ, что онъ только гостиница, гдѣ мы занимаемъ помѣщеніе лишь временно, что въ этомъ помѣщеніи раньше насъ и лучше насъ жили другіе, ушедшіе туда, куда намъ слѣдуетъ стремиться попасть вмѣстѣ съ ними. Къ счастью для человѣческаго рода, существуетъ нѣкоторый противовѣсъ прискорбному пристрастію къ новизнѣ, которое коренится въ себялюбіи, ограниченности и самомнѣніи и характеризуетъ всѣ заурядные умы. Этимъ противовѣсомъ служитъ кроющаяся въ глубочайшихъ тайникахъ сердца любовь къ признакамъ времени; эта любовь до того сильна, что глазу доставляютъ удовольствіе даже поврежденія, являющіяся дѣломъ времени; хотя бы при этомъ вовсе не достигалась настоящая абсолютная красота въ тѣхъ формахъ и краскахъ, ради которыхъ первоначальныя линіи архитектуры выгодно (если только онѣ не были истинно великими) измѣнились; такимъ образомъ едва ли найдется столь безобразное зданіе, которое не получило бы привлекательности благодаря такому превращенію. Трудно было бы указать, наприм., менѣе красивую архитектуру, какъ на той части фасада королевскаго колледжа въ Оксфордѣ, которая недавно была реставрирована. И тѣмъ не менѣе, я думаю, немногіе смотрѣли съ полнымъ равнодушіемъ на эту пыльную, разрушенную оолитовую поверхность до ея реставраціи. Впрочемъ, если характеръ зданія заключается въ мелкихъ деталяхъ или въ сложныхъ линіяхъ, то дурное или хорошее вліяніе времени на него въ значительной мѣрѣ должно зависѣть отъ рода искусства, отъ матеріала и климата. Парѳенону, наприм., повредили бы какіе бы

§ 26. Въ какой степени является желательнымъ вліяніе времени на зданія.

то ни было слѣды, ворвавшіеся въ его архитектурныя линіи; и всѣ линіи, необыкновенно чистыя, всѣ цвѣта въ ихъ первоначальной гармоніи и совершенствѣ, могли бы испортиться, если бы ихъ такъ невыгодно замѣнили пыльные бордюры и темныя пятна — слѣды непогоды.

Но такъ какъ во всякой архитектурѣ художникъ стремится или долженъ стремиться къ прочности и къ тому, чтобы архитектура часть своей красоты получила отъ своей древности, то всякое искусство, которое подвержено губительной порчѣ отъ дѣйствія времени, является негоднымъ, и это новый доводъ въ пользу принципа, который я высказалъ во второмъ отдѣлѣ этой части. Я не могу въ настоящую минуту припомнить ни одного дѣйствительно прекраснаго зданія, которое бы не стало еще прекраснѣе черезъ извѣстный періодъ, благодаря всякимъ слѣдамъ времени; послѣ этого періода, подобно всѣмъ человѣческимъ твореніямъ, оно неизбѣжно падаетъ; его упадокъ почти всегда и вездѣ ускоряется небрежностью и порчей въ эпоху его красоты, измѣненіями или реставраціей въ эпоху его зрѣлости.

Такимъ образомъ я понимаю, что во всѣхъ зданіяхъ, красота которыхъ зависитъ отъ красокъ, въ видѣ ли мозаики или живописи, во всѣхъ такихъ зданіяхъ эффектъ усиливается позднѣйшими оттѣнками, наложенными временемъ. Нѣтъ такого совершеннаго сочетанія цвѣтовъ, которое не могло бы стать еще совершеннѣе, благодаря такого рода смягченію и сглаживанію. Въ мозаикѣ улучшеніемъ слѣдуетъ считать всѣ послѣдовательныя измѣненія почти вплоть до того времени, пока можно разобрать рисунокъ; въ живописи, пока не измѣнились или не облупились краски.

Во всякомъ скульптурномъ орнаментѣ, далѣе, дѣйствіе времени бываетъ таково; если рисунокъ бѣденъ, оно дѣлаетъ его болѣе роскошнымъ, если онъ слишкомъ сложенъ, оно превращаетъ его въ болѣе простой; если онъ грубъ и слишкомъ бросается въ глаза, оно смягчаетъ его; если онъ гладокъ и неясенъ, оно выставляетъ его въ болѣе рельефномъ видѣ; какія бы погрѣшности ни оказались въ немъ, онѣ быстро маскируются, а всѣ достоинства озаряются мягкимъ, привлекательнымъ свѣтомъ. И это до такой степени, что художникъ всегда подвергается соблазну срисовать въ качествѣ красивѣйшихъ такія детали древнихъ зданій, которыя имѣютъ видъ холодныхъ и грубыхъ по своимъ архитектурнымъ линіямъ. Я никогда не видѣлъ реставрированнаго зданія или подновленной части его, которыя не уступали бы въ эффектѣ частямъ, видавшимъ непогоду, хотя бы рисунокъ ихъ въ нѣкоторыхъ частяхъ былъ утраченъ. На фасадѣ луккской церкви Св. Михаила мозаика на половину обвалилась съ колоннъ и валяется внизу въ видѣ поросшихъ травою обломковъ; съ нѣкоторыхъ колоннъ морозъ совершенно сорвалъ огромные куски всего верхняго слоя и оставилъ невзрачную, покрытую рубцами поверхность. Двѣ перекладины верхняго, усѣяннаго звѣздами окна совершенно разъѣдены морскимъ вѣтромъ, остальныя потеряли всякую симметрію; края арокъ дали глубокія трещины и бросаютъ зубчатыя тѣни на поросшую травой стѣну. Процессъ разрушенія зашелъ слишкомъ далеко, и все-таки я не сомнѣваюсь, что видъ этого зданія далеко превосходитъ по красотѣ внѣшность первоначальнаго зданія, кромѣ развѣ одного мѣста: французы разбили нижнее колесообразное окно и прибили на немъ щитъ съ надписью „Libertas", а луккскіе жители до сихъ поръ не нашли въ себѣ достаточно желанія уничтожить эту мерзость.

Оставимъ такимъ образомъ безъ разсмотрѣнія вопросъ о приложеніи архитектуры въ качествѣ аксессуара и предположимъ, что нашею цѣлью является изображеніе свойствъ самого зданія и при томъ такихъ, которыя производятъ наибольшее впечатлѣніе; ясно, что долгъ художника изобразить это зданіе при такихъ условіяхъ, отмѣтить слѣды времени съ такимъ разсчетомъ, чтобы какъ можно болѣе возвысить и согласовать источники его красоты. Это не значитъ искать живописности; это значитъ вѣрно соблюсти идеальный характеръ зданія. Можно даже отдѣльнымъ частямъ придать болѣе разрушенный видъ, потому что существуютъ красоты, которыхъ нельзя достигнуть иначе, какъ оттѣнивъ особенно рѣзко разрушеніе. Но если художникъ въ свое представленіе о *художественномъ* характерѣ зданія вноситъ только любовь къ развалинамъ, если онъ прекрасную скульптуру и опредѣленныя краски замѣняетъ грубыми изломами и грязными пятнами, тогда онъ теряетъ изъ виду цѣль своего собственнаго искусства.

§ 27. Насколько необходимы свѣтовые эффекты для пониманія деталей.

Вотъ и все относительно дѣйствія времени. Перехожу къ вліянію свѣта и цвѣта. Архитекторы, по моему мнѣнію обращаютъ недостаточное вниманіе на тотъ фактъ, что одни и тѣ же декоративныя украшенія производятъ совершенно различные эффекты, смотря по своему положенію и по времени дня. Лѣпное украшеніе, красивое въ зданіи, обращенномъ къ югу, когда тѣни получаются отъ лучей солнца, падающихъ отвѣсно, можетъ не произвести никакого эффекта, когда зданіе обращено къ западу или къ востоку. Лѣпная работа, чистая и понятная когда въ тѣни находится съ-

верная сторона, можетъ показаться смѣшной, грубой и неясной, когда она получаетъ черныя тѣни на южной сторонѣ. Далѣе, каждый архитектурный орнаментъ въ извѣстное время дня представляется въ наиболѣе выгодномъ видѣ, въ извѣстные моменты его спеціальная сила и характеръ выступаютъ наиболѣе ярко. Архитекторъ обращаетъ мало вниманія на эти тонкости, такъ какъ онѣ должны до нѣкоторой степени разсчитывать на эффектъ орнамента во всякое время, но для художника эти тонкости имѣютъ огромное значеніе, особенно по слѣдующей причинѣ: въ зданіяхъ всегда есть много подробностей, которыя сами по себѣ не могутъ быть изображены, которыя слишкомъ отдаленны или слишкомъ мелки и которыя слѣдовательно приходится такъ или иначе изображать стенографически; это какъ бы обобщеніе, болѣе или менѣе философское, составленное изъ всѣхъ отдѣловъ. О стилѣ этого обобщенія, о легкости его, неясности и необходимой въ немъ таинственности я уже говорилъ; въ настоящее время я остановлюсь только на построеніи и содержаніи его. Всякій хорошій орнаментъ и всякая хорошая архитектура могутъ быть представлены въ сокращеніи, т. е. каждая обладаетъ извѣстной совершенной системой частей, главныхъ и второстепенныхъ; и даже тогда, когда дополнительныя детали исчезаютъ вдали, система и анатомія этихъ частей все-таки видима, пока вообще видно хоть что-нибудь; такъ части прекрасной стрѣлки будутъ казаться прекрасными, пока послѣдняя линія ихъ не исчезнетъ въ голубой дали, и эффектъ лѣпной работы хорошаго рисунка останется для нашего взора стройнымъ, гармоничнымъ и разнообразнымъ, пока вообще мы будемъ видѣть лѣпную работу. Способность художника выразить эти характерныя особенности обусловливается не полнотой его знакомства съ рисункомъ, а основаннымъ на опытѣ знаніемъ выпуклыхъ выдающихся частей этого рисунка, а также знаніемъ свѣтовыхъ и тѣневыхъ эффектовъ, при которыхъ эта выпуклость выступаетъ наилучшимъ образомъ. Далѣе, смотря по сюжету, художникъ можетъ пользоваться свѣтомъ горизонтальнымъ или вертикальнымъ, сильнымъ или слабымъ и помимо дѣйствія свѣтотѣни выбирать тѣ спеціальные существенные пункты, на которыхъ зиждется все остальное и посредствомъ которыхъ можно выразить все наиболѣе важное.

Умѣнье осмысленно распоряжаться всѣми этими условіями опредѣляетъ настоящаго архитектурнаго рисовальщика; установившіеся обычаи достигать всего при помощи однородныхъ эффектовъ или посредствомъ одной манеры, или пользоваться несмысленными и не имѣющими значенія обобщеніями прекрасныхъ

рисунковъ, — эти обычаи особенно распространены и особенно почитаются. *

Примѣнимъ теперь нашу точку зрѣнія къ тѣмъ художникамъ которые посвятили себя спеціально архитектурнымъ сюжетамъ.

§ 28. Архитектурная живопись Джентиля Беллини и Витторе Карпаччіо;

Первое мѣсто среди нихъ занимаютъ Джентиль Беллини и Витторъ Карпаччіо, которымъ однимъ мы обязаны вѣрнымъ изображеніемъ архитектуры старой Венеціи; они единственные авторитеты, на которые мы можемъ положиться, дѣлая догадки о былой красотѣ этихъ немногихъ поруганныхъ обломковъ, изъ которыхъ послѣдніе быстро исчезаютъ благодаря тупоумію современныхъ венеціанцевъ.

Ни въ чемъ не проявилось бо́льшаго старанія, ничего нѣтъ болѣе законченнаго и тонкаго, ничего болѣе благороднаго по чувству, какъ творенія этихъ двухъ художниковъ. Въ качествѣ свидѣтельствъ объ архитектурѣ, они—лучшее, что только могло бы быть у насъ: всѣ золоченыя части выходятъ золотыми и въ картинѣ, такъ что нельзя впасть въ ошибку или смѣшать ихъ съ желтымъ цвѣтомъ подъ лучами свѣта; всѣ фрески и мозаика переданы съ абсолютною точностью и вѣрностью. И тѣмъ не менѣе они ни въ коемъ случаѣ не образцы совершенной архитектурной живописи; въ нихъ мало свѣта и тѣней; въ нихъ совершенно невидно осмысленнаго отношенія къ тѣмъ зависящимъ отъ времени эффектамъ, о которыхъ мы говорили выше; такимъ образомъ въ передачѣ характера рельефовъ, его величавости, глубины или мрачности изображеніе далеко неудовлетворительно, и сверхъ того, лишено жизни вслѣдствіе самой своей красоты, потому что слѣды времени и эффекты, притекающіе отъ пользованія зданіемъ, отъ его обитаемости, совершенно устраняются;—совершенно законно въ этихъ примѣрахъ (потому что вся архитектура этихъ художниковъ служитъ заднимъ планомъ для религіозныхъ картинъ), но совершенно неправильно, если смотрѣть только на одну архитектуру. Здѣсь нѣтъ даже попытки къ соблюденію воздушной перспективы; употребленіе настоящаго золота въ орнаментахъ всякихъ разстояній и полное выраженіе ихъ деталей, насколько это допускаетъ масштабъ, требуемый перспективой, уже одно это способно помѣшать подобной попыткѣ, развѣ только, если бы вмѣсто Джентиля и Карпаччіо мы имѣли дѣло съ художниками гораздо болѣе опытными въ эффектахъ. Но при всѣхъ этихъ несообразно-

* Я не привожу ни одного примѣра, потому что трудно объяснить эти условія эффекта безъ діаграмъ; я думаю приступить къ болѣе полному обсужденію этого вопроса съ помощью иллюстрацій.

стяхъ Джентилево изображеніе церкви Св. Марка есть лучшее изображеніе этой церкви изъ всѣхъ мнѣ извѣстныхъ. И я думаю, что примиреніе настоящей воздушной перспективы и свѣтотѣни съ блескомъ и достоинствами, которые достигаются позолотой и тщательной выработкой деталей,—что такое примиреніе есть задача, которую предстоитъ еще разрѣшить. Съ помощью дагеротипа и уроковъ колорита, преподанныхъ намъ позднѣйшими венеціанцами, мы обязаны теперь быть способными къ выполненію такой задачи; обязаны тѣмъ болѣе, что правильное употребленіе золота объясняетъ намъ величайшій изъ мастеровъ эффекта, какихъ произвела сама Венеція, именно Тинторетъ. Онъ въ высшей степени изящно примѣнилъ золото въ ступеняхъ, по которымъ спускается юная Мадонна, въ его большой картинѣ, въ церкви Madonna dell'Orto. Перуджино примѣняетъ золото также съ необыкновеннымъ изяществомъ, пользуясь имъ часто для изображенія золотистаго свѣта на отдаленныхъ деревьяхъ и яркаго свѣта на волосахъ и при этомъ онъ не упускаетъ изъ виду относительности разстоянія.

§ 29. И венеціанцевъ вообще.

Великая группа венеціанскихъ художниковъ, которая довела до высшаго для того времени развитія пейзажную живопись, оставила, какъ мы уже видѣли, мало поучительнаго въ архитектурной живописи. Я не могу понять причинъ этого, потому что ни Тиціанъ, ни Тинторетъ, кажется, не пренебрегали ничѣмъ, что даетъ разнообразіе формы или краски, особенно послѣдній спускался до самыхъ ничтожныхъ деталей, какъ, наприм., въ великолѣпной ковровой живописи на картинѣ *Дожъ Мочениго*; можно было бы ожидать, что въ богатыхъ краскахъ св. Марка и въ роскошныхъ фантастическихъ громадахъ византійскихъ дворцовъ они должны найти на чемъ остановиться съ восторгомъ, надъ чѣмъ тщательно поработать; между тѣмъ мы не видимъ этого; хотя имъ часто приходится вводить въ задній планъ своихъ картинъ части венеціанской архитектуры, такія части всегда трактованы ими торопливо и невѣрно; характеръ зданія часто совершенно утрачивается и никогда не выступаетъ ярче въ живописи. Въ картинѣ Тиціана *Вѣра* видъ Венеціи внизу сдѣланъ быстро и небрежно, дома наклоняются то въ одну, то въ другую сторону и лишены колорита, море—мертваго сѣро-зеленаго цвѣта, корабельные паруса—просто мазки кисти; самое неизвѣстное изъ тернеровскихъ изображеній Венеціи покажется замѣчательнымъ рядомъ съ этою картиной. А Тинторетъ въ той самой картинѣ, въ которой онъ такъ тщательно изобразилъ коверъ, создалъ обычную композицію эпохи Ренессанса вмѣсто изображенія св. Марка; для задняго плана онъ выбралъ сторону Sansovino этой Piazzeta; при чемъ даже ее онъ изобразилъ такъ небрежно, что пропала вся симметричность и красота ея рисунка, и такъ легко, что линіи отдаленнаго моря, краски котораго были положены прежде всего, проглядываютъ сквозь всѣ колонны. Доказательства его богатаго таланта видны во всемъ, чего бы онъ ни коснулся, но вполнѣ его силы никогда не направлялись на эти сюжеты. Больше мѣста удѣляетъ архитектурѣ Поль Веронезе, но и его архитектурныя изображенія являются только намеками и были бы совершенно фальшивы, если бы не служили рамкой и заднимъ планомъ для фигуръ. То же можно сказать относительно Рафаэля и римскихъ школъ.

§ 30. Фресковая наружная живопись венеціанцевъ. Каналетто.

Впрочемъ, если упомянутые художники взяли мало дани съ архитектуры для своего собственнаго искусства, то своимъ искусствомъ они сдѣлали прекрасный подарокъ архитектурѣ, и стѣны Венеціи, которыя раньше брали свои цвѣта кажется въ рисункахъ арабскаго стиля, одушевили человѣческой жизнью Джіорджіоне, Тиціанъ, Тинторетъ и Веронезе. Изъ произведеній Тинторета и Тиціана не остается, кажется, въ настоящее время ничего. Двѣ фигуры, созданныя Джіорджіоне, можно еще разглядѣть на fondaco de'Tedeschi. Одна изъ нихъ, удивительно сохранившаяся, видна издалека сверху и снизу Rialto; она горитъ, какъ отблескъ вечерней зари. Двѣ фигуры кисти Веронезе можно было также разсмотрѣть до послѣдняго времени; еще и сейчасъ остались голова и руки одной изъ нихъ, и нѣсколько прекрасныхъ оливковыхъ вѣтвей возлѣ другой; фигура совершенно стерта большими черными буквами надписи на бѣлой доскѣ; существованіемъ этой доски мы обязаны некстати прорвавшемуся восторгу жителей округа по отношенію къ ихъ недавнему пастырю *. Впрочемъ, судя по той быстротѣ, съ кото-

* Надпись эта гласитъ слѣдующее (конечно очень пріятно было бы видѣть ее на стѣнѣ, если бы для нее было выбрано болѣе безвредное мѣсто):

CAMPO DI S.MAURIZIO

DIO
CONSERVI A NOI
LUNGAMENTE
LO ZELANTIS. E REVERENDIS.
D. LUIGI PICCINI
NOSTRO
NOVELLO PIEVANO.

GLI ESULTANTI
PARROCCHIANI.

рой идетъ впередъ разрушеніе въ настоящее время, принимая въ расчетъ, что черезъ семь—восемь лѣтъ Венеція потеряетъ всякое право на вниманіе, за исключеніемъ зданій, непосредственно прилегающихъ къ площади св. Марка, а также болѣе крупныхъ церквей,—принимая все это въ расчетъ, можно прійти къ заключенію, что настоящаго паденія своего Венеція во всякомъ случаѣ достигла главнымъ образомъ въ послѣдніе сорокъ лѣтъ. Пусть читатель соберетъ тѣ крохи и слѣды, которые можно еще собрать изъ-подъ штукатурки и живописи итальянскихъ комитетовъ вкуса, изъ-подъ салонныхъ нововведеній англичанъ и нѣмцевъ, поселившихся въ Венеціи и пусть онъ нарисуетъ въ своемъ воображеніи прежнюю Венецію, такую, какой она была до своего паденія. Пусть онъ, глядитъ съ Lido или Fusina, мысленно возстановитъ среди лѣса башенъ тѣ сто шестьдесятъ шесть церквей, которыя разрушили французы. Пусть онъ украситъ ея стѣны пурпуромъ и багрянцемъ, покроетъ позолотой ея минареты * очиститъ отъ грязи ея каналы, тѣ каналы, которые нѣкогда служили преддверіемъ дворцовъ, а теперь обратились въ водосточныя трубы для лачугъ; пусть помѣститъ онъ на этихъ каналахъ золоченыя баржи и корабли съ развѣвающимися флагами. Пусть, наконецъ, съ этого пейзажа, уже принявшаго столь блестящій видъ, сниметъ онъ ту грустную и грязную пелену, которую затянула надъ ней слабѣющая энергія болѣе чѣмъ полувѣка—и тогда онъ увидитъ ту Венецію, которую видѣлъ Каналетто; жалкая, безсильная и сухая механическая работа, которую примѣнилъ этотъ художникъ къ изображенію столь разнообразныхъ красотъ, и самымъ фактомъ своего появленія и по оказанной ей встрѣчѣ является самымъ характернымъ признакомъ утраты чувства и умственной смерти націи въ это время. Оцѣпененіе и мракъ, болѣе безнадежные, чѣмъ могильная тьма, еще держатъ скипетръ, еще несутъ вѣнецъ, подобно трупамъ этрусскихъ царей, готовыхъ разсыпаться въ прахъ при первомъ скрипѣ дверей ихъ могильнаго склепа.

Манерность Каналетто самаго низкаго свойства изъ всего, что мнѣ извѣстно въ области искусства. Открыто исповѣдуя самое рабское и тупое подраженіе, онъ подражаетъ только чернотѣ тѣней.

* Количество золота, которое нѣкогда употреблялось на декоративныя украшенія Венеціи, нельзя въ настоящее время опредѣлить, не обратившись къ авторитету Джентиля Беллини. На большей части мраморныхъ лѣпныхъ украшеній была легкая позолота въ линіяхъ и заостреніяхъ; минареты св. Марка и вся цвѣтистая рѣзьба арокъ были совершенно покрыты золотомъ. Casa d'Oro сохранила золото на своихъ львахъ до начатаго недавно реставрированія ея.

Онъ не даетъ ни одного архитектурнаго орнамента, или по крайней мѣрѣ почти ни одного, не даетъ формъ настолько, чтобы онѣ позволили намъ догадаться объ оригиналѣ; и я говорю это не по легкомыслію; я поставлю рисунки деталей, точно скопированные съ Каналетто, рядомъ съ гравюрами съ дагеротипа; рисунки Каналетто не передаютъ ни архитектурной красоты, ни дѣдовскаго величія зданій; въ его штрихахъ пропадаетъ и ткань камня и слѣды, оставленные временемъ: этотъ штрихъ—всегда черная, рѣзкая, точно налинованная каллиграфомъ линія, столь же далекая отъ изящества оригинала, сколько отъ его блѣдности и прозрачности. Что касается вопроса о правдивости его колорита, то въ этомъ отношеніи его прекрасно характеризуетъ уже одинъ тотъ фактъ, что онъ не оставилъ *ни одного изображенія фресокъ*, остатки которыхъ можно видѣть еще по крайней мѣрѣ на половинѣ дворцовъ, не подвергшихся реставраціи, далѣе,—что еще менѣе простительно,—не оставилъ ни одного изображенія великолѣпнаго цвѣтного мрамора, зеленые и пурпурные цвѣта котораго еще играютъ на Casa Dario, Casa Trevisan и многихъ другихъ.

Замѣтьте, что я не укоряю Каналетто за отсутствіе поэзіи, чувства, художественной мысли въ изображеніи, за отсутствіе другихъ достоинствъ, на которыя онъ и не претендуетъ. Онъ претендуетъ лишь на цвѣтной дагеротипизмъ. Но пусть онъ и дастъ намъ его; это было бы въ высшей степени цѣнно и заслуживало бы всякаго уваженія; дайте намъ фрески тамъ, гдѣ существуютъ фрески, и правильно скопируйте ихъ; дайте рѣзьбу, гдѣ есть рѣзьба, и изобразите ее вѣрно въ архитектурномъ отношеніи. Я видѣлъ дагеротипныя изображенія, въ которыхъ каждая фигура, розетка, каждая трещина, пятно, щель были переданы въ такомъ мелкомъ масштабѣ, что на три фута Каналетто приходилось не больше одного дюйма. Чѣмъ же оправдать то, что Каналетто при такомъ масштабѣ опустилъ, какъ я впослѣдствіи покажу, всѣ орнаменты этого рода? Среди фламандскихъ школъ постоянно можно встрѣтить точное подражаніе архитектурѣ; при этомъ у нихъ нѣтъ преувеличенныхъ черныхъ тѣней Каналетто, а самыя чистыя серебристыя и свѣтлосѣрыя. Я не особенно люблю такія картины; но я не осуждаю тѣхъ, кто ихъ любитъ; онѣ—то, чѣмъ заявляютъ себя; онѣ—прекрасны и поучительны, часто граціозны и даже трогательны. Но Каналетто не имѣетъ никакихъ достоинствъ, кромѣ ловкаго, но банальнаго подражанія свѣту и тѣни. За исключеніемъ Сальватора, можетъ быть, ни одинъ художникъ не заковывалъ своихъ несчастныхъ поклонниковъ болѣе прочно въ броню, неприступную для всякаго здраваго и мощнаго

пониманія истины, ни одинъ не нанесъ большаго ущерба послѣдующимъ школамъ.

Впрочемъ, ни голландцы, ни другія старинныя школы не выразили, какъ слѣдуетъ, того дѣйствія, которое производитъ на архитектуру время или человѣкъ. Развалины, которыя они изображали, имѣли такой видъ, точно разрушеніе было произведено съ умысломъ. Сорная трава, которую они рисовали, точно нарочно была насажена для орнаментныхъ цѣлей. Ихъ обитаемыя зданія не имѣли въ себѣ ничего обитаемаго. Люди выглядывали изъ оконъ явно для того, чтобы быть срисованными, выходили на улицу для того, чтобы стоять тамъ всегда. Печать чего-то выдѣланнаго легла на все, что должно быть случайнымъ. Кирпичи вывалились въ извѣстномъ методическомъ порядкѣ; окна, открытыя и запертыя, распредѣлены равномѣрно; камни выбиты черезъ опредѣленные промежутки; все, что является результатомъ случая, все это кажется предусмотрѣннымъ заранѣе; и помимо всего того улицы вымыты, дома очищены отъ пыли, точно для того, чтобы быть изображенными въ самомъ нарядномъ видѣ. Проутъ, по моему мнѣнію, далъ намъ впервые возможность понять вполнѣ тѣ черты, которыхъ мы не находимъ въ старинномъ искусствѣ; онъ оставилъ единственное изображеніе этихъ чертъ, этого чувства, которое навѣваютъ на насъ перемѣшавшіеся съ прекрасными архитектурными линіями щели, ржавчина, трещины, мохъ и травы, эти письмена на пергаментѣ старыхъ стѣнъ, загадочные іероглифы человѣческой исторіи. На основаніи заслуженной популярности художника, я думаю, что непонятное наслажденіе, которое я испытываю, разбирая ихъ, раздѣляютъ со мною многіе. Чувство это поспѣшно и необдуманно подвергли презрѣнію, усмотрѣвъ въ немъ просто любовь къ живописному; но, какъ я отмѣтилъ, въ немъ таится болѣе глубокая мораль; и трудно даже опредѣлить, какъ много мы обязаны художнику, который главнымъ образомъ пробудилъ въ насъ это чувство. Въ самомъ дѣлѣ, какъ бы ни были многочисленны его подражатели, какъ бы ни было обширно его вліяніе, какъ бы ни были просты его средства и манера, до сихъ поръ не произведено ничего равнаго ему; *нѣтъ* рисунковъ камня, *нѣтъ* жизненности въ архитектурѣ, которые напоминали бы Проута. Я говорю это не бездоказательно; я напомню о Мекензи и Haghe и нѣсколькихъ другихъ главныхъ подражателяхъ; я тщательно пересмотрѣлъ всѣ работы академиковъ, которыя часто обнаруживаютъ замѣчательную тщательность въ отдѣлкѣ. Повторяю, что кромѣ изображеній Проута, я не нашелъ произведеній, которыя были

§ 31. Дѣйствіе времени на архитектуру въ изображеніи Проута.

правдивы, полны жизни и вѣрны по общему впечатлѣнію, не нашелъ твореній, которыя производили бы такое же безконечно пріятное впечатлѣніе. Ошибки его многочисленны, ихъ легко обнаружить; на нихъ часто нападаютъ второстепенные художники; но никто не приблизился къ его превосходству, и его литографическія произведенія (эскизы, сдѣланные во Фландріи и Германіи), которыя, я думаю, явились первыми въ этомъ родѣ, остаются до сихъ поръ самыми цѣнными, какъ ни многочисленны и старательны были его разнообразные послѣдователи. Вторая серія (эскизы, сдѣланные въ Италіи и Швейцаріи) представляетъ меньше цѣнности; въ нихъ, видно больше трудолюбія, но нѣтъ жизни первыхъ эскизовъ, такъ какъ они по большей части представляютъ сюжеты, мало подходящіе для спеціальныхъ дарованій художника; но и тѣ, и другіе прекрасны, и на брюссельскихъ, лувенскихъ, кельнскихъ и нюренбергскихъ изображеніяхъ первой серіи такъ же, какъ и турскихъ, амбуазскихъ, женевскихъ и сіонскихъ сюжетахъ второй, обнаружились самыя существенныя свойства рисунковъ камня и дерева, сказалась идеальная оцѣнка современной активной жизни этихъ городовъ, сказалась съ такой силой, какъ ни въ одномъ другомъ произведеніи. Ихъ цѣнность сильно увеличивается тѣмъ, что художникъ собственной рукой выразилъ сущность ихъ бытія на камнѣ и мужественно пренебрегъ второстепенными частями (слѣдуетъ помнить, что въ произведеніяхъ подобнаго рода много второстепеннаго); а этотъ способъ изображенія носитъ въ себѣ что-то бодрящее болѣе всѣхъ другихъ. Обратите вниманіе на намаранный средній цвѣтъ стѣны позади готическаго собора въ Ратисбоннѣ и сравните эту благородную работу съ жалкой вылощенностью новыхъ литографій. Не думайте, что существуетъ какое-нибудь противорѣчіе между моими настоящими словами и тѣмъ, что я говорилъ раньше относительно законченности. Это изображеніе развалившейся стѣны согласно съ *задачей*, которую оно преслѣдовало, является столь же законченнымъ, какъ каменныя сооруженія въ изображеніяхъ Гирландаджо или Леонардо сообразно съ ихъ цѣлью; то качество, которое придаетъ имъ что-то бодрящее, одинаково присуще и первому и вторымъ; это достоинство есть у *всѣхъ* великихъ мастеровъ безъ исключенія, это, именно, пренебреженіе къ средствамъ и стремленіе лишь къ тому, чтобы была достигнута цѣль. Такого же рода небрежное маранье часто встрѣчается въ тѣняхъ Рафаэля.

Впрочемъ Проутъ отличается не только своеобразнымъ изображеніемъ камня и своимъ пониманіемъ человѣческаго характера. Онъ наиболѣе искусный изъ всѣхъ нашихъ художниковъ въ ком-

позиціи извѣстнаго рода. Никто, кромѣ Тернера, не можетъ помѣщать фигуры такъ, какъ онъ. Одно дѣло — знать гдѣ нужна синева или бѣлизна, другое дѣло—выставить женщину въ синемъ передникѣ и бѣломъ чепцѣ такъ, чтобы не казалось, будто это случилось противъ ея воли. Улицы Проута единственныя улицы, на которыя толпа явилась случайно; его базары единственные базары, гдѣ чувствуешь необходимость отойти въ сторону. У другихъ художниковъ мы чувствуемъ, что всѣ фигуры вполнѣ на своемъ мѣстѣ; и мы не ждемъ, что онѣ пойдутъ куда-нибудь въ другое мѣсто; мы одобрительно смотримъ на людей съ тачками безъ всякаго опасенія, что они набѣгутъ намъ на ноги. Другая заслуга Проута признана гораздо меньше, чѣмъ она того достойна. Онъ принадлежитъ къ числу нашихъ самыхъ солнечныхъ и настоящихъ колористовъ. Много условностей колорита встрѣчается въ его второстепенныхъ картинахъ (онѣ вообще далеко неравнаго достоинства), и нѣкоторыя условности можно найти во всѣхъ его произведеніяхъ; но отдѣльныя части ихъ всегда блестящи и чисты, и это, по моему, единственныя произведенія, которыя могутъ выдержать сравненіе съ картинами Тернера и Hunt'а; а эти два художника уничтожаютъ все, что вторгается въ ихъ область. Его прекраснѣйшіе тона встрѣчаются въ тѣхъ картинахъ, въ которыхъ сильно преобладаетъ теплый сѣрый цвѣтъ; наиболѣе неудачные въ тѣхъ, въ которыхъ преобладаетъ песочно-красный. На недостаткахъ его я не буду особенно останавливаться, потому что я не могу сказать, возможно ли ему было избѣгнуть ихъ. Мы никогда не видѣли примиренія его специальныхъ особенностей съ аккуратною выработкой архитектурныхъ деталей. При его современныхъ способахъ выполненія невозможно достигнуть большей вѣрности, а никакіе другіе способы не могли бы дать тѣхъ же результатовъ; и хотя въ однихъ сюжетахъ многое недодѣлано имъ, а въ изображеніи другихъ можно усмотрѣть чрезмѣрную манерность, особенно въ его способѣ изображать декоративныя части греческой и римской архитектуры, тѣмъ не менѣе въ его специальной области, въ готической архитектурѣ, гдѣ самый сюжетъ является по своему духу нѣсколько грубымъ и смѣшнымъ, его декоративныя обобщенія имѣютъ болѣе реальный характеръ, чѣмъ самое тщательное подраженіе *). Духъ фламандской ратуши и декоративной уличной архитектуры никто, кромѣ его, не постигъ и не уловилъ даже въ ничтожной степени, и онъ постигъ его, по моему мнѣнію, безошибочно и идеально. И хотя его истолкованіе архитектуры, болѣе утонченной въ деталяхъ, менѣе удовлетворительно, тѣмъ не менѣе, проходя по излюбленному имъ уголку венеціанской площади, невозможно подумать о какомъ-нибудь другомъ художникѣ, кромѣ Проута, или *не* думать о *немъ*.

§ 32. Его превосходная композиція и колоритъ.

*) Ср. Stones of Venice, vol. I, chap. XXIII. § V.

§ 33. Современная архитектурная живопись вообще. Каттермоль.

У насъ есть много другихъ искусныхъ и симпатичныхъ архитектурныхъ художниковъ разныхъ достоинствъ; обо всѣхъ ихъ можно сказать, что они рисуютъ шляпы, лица, плащи, чепцы лучше Проута, но *фигуры* хуже, они рисуютъ стѣны и окна, но не города, лѣпныя украшенія и колонны, но не соборы. Впрочемъ, произведеніе Джозефа Наша, посвященное средневѣковой архитектурѣ, цѣнно, а на творенія Haghe можно положиться. Но кажется страннымъ, что работникъ, способный производить такіе искусные рисунки, какіе онъ отъ времени до времени посылалъ въ *Новое общество акварелистовъ*, издалъ литографіи, столь условныя, натянутыя и безжизненныя.

Я не безъ колебанія рѣшаюсь назвать имя, не упоминая о которомъ, я вѣроятно удивилъ уже читателя, именно Каттермоля. Въ его твореніяхъ есть признаки очень своеобразнаго дарованія и, можетъ быть, даже мощнаго генія; его недостатки я сильно расположенъ приписать совѣтамъ его плохо судившихъ друзей и похваламъ публики, удовлетворяющейся мелкими усиліями, лишь бы они были блестящи; и, по моему мнѣнію, истиннаго генія характеризуетъ одно то, что его не собьютъ съ правильнаго пути эти блуждающіе огни. Антикварное чувство у Каттермоля чисто, серьезно и естественно. Я думаю, что онъ отъ природы обладаетъ сильнымъ воображеніемъ и безусловно богатой фантазіей; у него замѣчательная способность быстро схватывать мимолетную страсть, онъ живо и быстро чувствуетъ всякій актъ въ человѣческомъ тѣлѣ. Но въ прирожденномъ талантѣ нельзя сохранить энергіи, если спросъ на нее продолжается безпрерывно, а пища и поддержка у нея отняты. Ни въ одномъ, хотя бы крупнѣйшемъ произведеніи Каттермоля не найдется даже ни одной складки драпри, которую бы онъ изучилъ съ натуры. Въ высшей степени условный характеръ свѣта и тѣни, эскизность формъ, чѣмъ дальше, все менѣе развитыхъ, стѣны и лица, изображенныя одинаковою штукатурною краской, лишенною прозрачности; всѣ тѣни на кожѣ, платьѣ или камнѣ, сдѣланныя однимъ и тѣмъ же коричневымъ цвѣтомъ, постоянно повѣствуютъ намъ одну и ту же повѣсть объ умѣ, расточившемъ свою силу и содержаніе на созданіе пустыхъ вещей; этотъ умъ, все болѣе и болѣе слѣпо рѣшаясь на безразсудныя

дѣйствія, стремился скрыть ту слабость, которую обнаружила бы первая попытка къ законченности.

Эта наклонность въ послѣднее время печально сказалась въ его архитектурѣ. Рисунки, сдѣланные нѣсколько лѣтъ тому назадъ для одного ежегодника, иллюстрировавшаго произведенія В. Скотта, были по большей части чисты и осязательно прекрасны (хотя это и не относится къ нашему предмету, но слѣдуетъ отмѣтить *Клайдскій водопадъ* по широтѣ и красотѣ листвы и по быстрой стремительности воды, а также другой сюжетъ, о которомъ я, къ сожалѣнію, могу судить только по гравюрѣ: *Глендерингъ въ сумерки*,—монахъ Евстафій, преслѣдуемый Кристи-офъ-Клинтгилль,—это, по моему мнѣнію, одно изъ самыхъ нѣжныхъ въ живописи выраженій того чувства, которое порождаетъ Бордергилль), и около этого времени онъ отлично изображалъ архитектуру и всегда мощно постигалъ ее, хотя тѣни и передавались условнымъ коричневымъ цвѣтомъ.

Съ тѣхъ поръ онъ постепенно начинаетъ склоняться къ преувеличеніямъ, доведя ихъ наконецъ до каррикатуры, и тщетно старается чрезмѣрностью декоративныхъ частей достигнуть той красоты, которая достигается правильной соразмѣрностью и величавостью линій.

§ 34. Зло, которое съ археологической точки зрѣнія проистекаетъ изъ злоупотребленія изобрѣтательностью въ архитектурныхъ сюжетахъ.

Съ глубокой грустью смотрю я на то, какъ художникъ съ такимъ крупнымъ прирожденнымъ талантомъ спускается до ребяческихъ фантазій и преувеличеній, и вмѣсто серьезныхъ, сдержанныхъ твореній, гдѣ воображеніе царитъ въ законныхъ предѣлахъ, онъ создаетъ какія-то чудовищныя бойницы, колоссальные заостренія и изгибы. Вокругъ насъ ежедневно разрушаются столько прекрасныхъ произведеній архитектуры, что я считаю предательствомъ какія бы то ни было *выдумки*. Если намъ нужна уже композиція, то пусть по крайней мѣрѣ рисунокъ художника будетъ такимъ, который одобрилъ бы архитекторъ. Но дѣйствительно въ высшей степени тяжело, что наши досужіе художники осуществляютъ свои пустыя выдумки, постоянно прикладывая губку къ замаранной бумагѣ, а въ это время дивныя зданія, въ которыхъ сконцентрировался весь смыслъ и исторія столѣтій, рушатся въ видѣ развалинъ и никто не оставляетъ отчета о нихъ. Ни одного дня не проходитъ, чтобы какой-нибудь величественный памятникъ не погибъ въ Италіи; на улицахъ всѣхъ городовъ немолчно отдается эхо отъ ударовъ молота; половина прекрасныхъ зданій въ видѣ отдѣльныхъ камней валяются на землѣ. Развѣ не полезнѣе было бы разсказать намъ правду объ этихъ погибающихъ остаткахъ царственной мысли, чѣмъ увѣковѣчивать плохо продуманныя фантазіи праздныхъ минутъ? Повторяю, выдумывать значитъ измѣнять дѣлу искусства, развѣ только если выдуманное лучше всѣхъ предшествовавшихъ выдумокъ или представляетъ собою нѣчто совершенно своеобразное. Слишкомъ много простору для изобрѣтательности въ художественномъ изображеніи одного того, что существуетъ. Способность воображенія можно проявить наиболѣе достойно въ томъ, что художникъ выберетъ такое положеніе, такой способъ передачи, введетъ такіе эпизоды, при которыхъ можно создать прекрасную картину, не измѣнивъ ни одной черточки дѣйствительной правды. Въ этомъ направленіи, по моему мнѣнію въ концѣ концовъ, изобрѣтательность приноситъ наибольшіе результаты и функціонируетъ наиболѣе скромно. Если исключить такихъ художниковъ, какъ Леонардо и Веронезе, которые тщательно обдумывали архитектурный рисунокъ, прежде чѣмъ рисовать его, то я не припомню ни одного примѣра архитектурной композиціи, который не казался бы пустымъ и нелѣпымъ. Лучшіе пейзажи и лучшіе архитектурные этюды были виды; и я хотѣлъ бы, что бы художникъ покрывался позоромъ въ такой же точно степени, въ какой онъ считаетъ своимъ долгомъ при созданіи картины упускать все, даже мельчайшія частицы, даже самые обыкновенные цвѣта, которые вносятъ извѣстную долю въ мощное впечатлѣніе, производимое правдивой дѣйствительностью. Различіе между произведеніемъ архитектора и художника * вовсе не должно, какъ это обыкновенно бываетъ, быть различіемъ между безжизненнымъ формализмомъ и безразсуднымъ своеволіемъ: первое должно давать просто линіи и размѣры зданія, второе—кромѣ того, передаетъ впечатлѣніе и душу его. Художникъ долженъ стыдиться самого себя, когда онъ видитъ, что не можетъ быть правдивымъ. Истинное искусство рисунка походитъ на истинное искусство рѣчи; въ немъ нѣтъ преувеличеній, ничего насильственнаго, вздорнаго; это—хорошо выраженная, лаконическая правда.

§ 35. Произведенія Давида Робертса; ихъ правильность и грація.

Среди членовъ академіи мы въ настоящее время имѣемъ лишь одного замѣчательнаго профессіональнаго рисовальщика архитектуры, Давида Робертса; онъ, кромѣ Ландсира, изъ всѣхъ нашихъ художниковъ пользуется наибольшей извѣстностью на континентѣ. Впрочемъ, я не знаю, слѣдуетъ ли мнѣ поздравлять кого бы то

* Въ сущности такое различіе не должно было бы вовсе существовать. Каждый архитекторъ обязанъ быть художникомъ, каждый великій художникъ—непремѣнно архитекторъ.

ни было изъ моихъ соотечественниковъ съ почитаніемъ ихъ со стороны европейцевъ; я думаю, что слава и Робертса и Ландсира основана исключительно на ихъ недостаткахъ. Въ особенности популярность Робертса въ послѣднее время начинаетъ распространяться по совершенно нежелательнымъ причинамъ, именно благодаря излишней гладкости и выработкѣ ткани, которыя влекутъ за собою гибельное подражаніе нашимъ галльскимъ сосѣдямъ.

Правильность замысла и вѣрность системы Робертса тѣмъ не менѣе всегда оставались его похвальными качествами. Его рисунокъ никогда не состоялъ изъ непонятныхъ линій или пятенъ или поддѣльныхъ символовъ, главныя линіи оригинала постоянно имѣются на-лицо, его углубленія и рѣзьба сдѣланы съ осязательною точностью: у него чрезвычайно своеобразная передача плотности формъ; онъ съ особеннымъ удовольствіемъ останавливается на закругленіяхъ краевъ и угловъ; его работа искусна и тонка, особенно работа масляными красками; онъ обладаетъ утонченнымъ пониманіемъ свѣтотѣни. Но онъ никогда не умѣлъ правильно судить о себѣ; онъ допускаетъ свои картины спускаться ниже того ранга, который имъ принадлежитъ, вводя нѣкоторыя отрицательныя черты. Я назову эти послѣднія, такъ какъ онъ вполнѣ способенъ избѣгнуть ихъ. При взглядѣ на рядъ цѣнныхъ изображеній Св. Земли, которыми мы обязаны Робертсу, насъ поражаетъ, какъ часто настоящій бѣлый цвѣтъ непосредственно выступаетъ на переднемъ, а настоящій черный на заднемъ планѣ. То же мы видимъ постоянно и въ другихъ картинахъ Робертса. Изъ голубого тумана выступаетъ бѣлая колонна, изъ зеленой лужи бѣлый камень, изъ темно-коричневаго углубленія бѣлый монументъ, при чемъ маневръ этотъ не всегда прикрытъ достаточно искусно. Онъ не достоенъ столь талантливаго художника; онъ ослабилъ силу впечатлѣнія и колоритъ нѣкоторыхъ прекраснѣйшихъ его твореній. Онъ свидѣтельствуетъ о бѣдной изобрѣтательности, которая, мнѣ кажется, проистекаетъ изъ недостаточной привычки къ изученію. Припомнимъ, что всѣ эскизы для этого произведенія, выставленные нѣкоторое время въ Лондонѣ, были исполнены съ такой же манерой и съ такою же степенью совершенства; всѣ они точно передаютъ главныя архитектурныя линіи, формы тѣней и отдѣльныя части искусственнаго колорита, достигаемаго постоянно одними и тѣми же средствами, повсюду однимъ и тѣмъ же сѣрымъ и желтымъ цвѣтами (послѣдній— особенно фальшивый и холодный, хотя и удобный цвѣтъ), которые слегка накладываются для изображенія освѣщенныхъ мѣстъ. Сами по себѣ эти эскизы несравненны по своей цѣнности. И публика, которую при бѣгломъ обзорѣ захватываютъ ихъ общіе и прекрасные эффекты, едва ли можетъ даже приблизительно оцѣнить выносливость и рѣшительность художника; и той, и другой потребовалось въ такомъ климатѣ не мало для того, чтобы представить съ подобнымъ терпѣніемъ, полнотой и ясностью многочисленныя детали, особенно при передачѣ гіероглифовъ на египетскихъ храмахъ; эту выносливость могутъ оцѣнить только художники; она наложила на насъ по отношенію къ Робертсу такой долгъ благодарности, съ которымъ нелегко расплатиться. Но если художникъ привезъ на родину только эти эскизы, то какова бы ни была ихъ цѣнность въ смыслѣ фактическаго отчета, они далеко недостаточны для созданія картинъ. Я не нашелъ среди нихъ ни одного примѣра искренняго изученія, того изученія, при которомъ бы художникъ правдиво реализировалъ цвѣта и тѣни неба и земли или по крайней мѣрѣ сдѣлалъ попытку къ такой реализаціи. Здѣсь нѣтъ, съ другой стороны, ни одного изъ тѣхъ неоцѣнимыхъ произведеній, которыя намараешь въ нѣсколько минутъ и которыя передаютъ нѣсколько отдѣльныхъ великолѣпныхъ впечатлѣній, объединенныхъ вмѣстѣ. Благодаря этому, картины, нарисованныя съ упомянутыхъ эскизовъ, производятъ столь же слабое впечатлѣніе, какъ и сами эскизы. На нихъ не горятъ живые лучи египетскаго свѣта. Вы не можете сказать, что̀ долженъ выражать этотъ непріятный красный цвѣтъ, солнечный ли свѣтъ или красный песчаникъ. Сила впечатлѣнія ослабляется далѣе тѣмъ, что художникъ все время чувствовалъ, видимо, необходимость выжать во что бы то ни стало усиленный эффектъ при помощи отдѣльныхъ пятенъ яркихъ цвѣтовъ на переднемъ планѣ. Съ этою цѣлью насъ забрасываютъ кафтанами, трубками, турецкими саблями, черными волосами, когда намъ нужна только ящерица или ибисъ. Можетъ быть, въ недостаточной серьезности изученія скорѣе, чѣмъ въ недостаткѣ пониманія, кроется причина того, что этотъ художникъ не обладаетъ правдивостью колорита. Нѣсколько времени тому назадъ, когда онъ изображалъ испанскіе сюжеты, онъ обыкновенно заставлялъ рельефно выступать свои бѣлыя краски изъ прозрачныхъ смолисто-коричневыхъ, которыя хотя и не вполнѣ правильны по цвѣту, но во всякомъ случаѣ теплы и пріятны. Но въ послѣднее время его колоритъ сталъ холоднымъ, точно восковымъ, лишился прозрачности, и въ густыхъ тѣняхъ художникъ позволяетъ себѣ употреблять рѣзкій черный цвѣтъ, который никакъ нельзя оправдать. На картинѣ, изображающей Рослинскую часовню, бывшей на выставкѣ въ 1844 году, этотъ недостатокъ сказался съ особенною силой въ изображеніи углубленія, въ которое

спускаются ступени. Другая картина, выставленная въ Британскомъ институтѣ, вмѣсто того, чтобы дать тщательное изображеніе разсыпчатой и мшистой ткани рослинскаго камня, доведена до той лощеной безвкусной гладкости, которою отличаются французскія историческія картины. Общая слабость эффекта возрастаетъ благодаря введенію фигуръ въ видѣ рѣзкихъ пятенъ мѣстнаго цвѣта, который не подвергается дѣйствію свѣта, свободенъ отъ примѣси окружающихъ цвѣтовъ и какъ бы взятъ съ моделей и драпри, находившихся въ мертвомъ свѣтѣ комнаты, а не на солнечномъ свѣтѣ. Я не останавливался бы на этихъ недостаткахъ, но художникъ можетъ вполнѣ избавиться отъ нихъ, если будетъ правдиво и рѣшительно рисовать природу съ нея самой; и слѣдуетъ отъ души пожалѣть, что къ точности и изяществу его картинъ не присоединяется передача настоящихъ цвѣтовъ и эффектовъ; а этого можно достигнуть только тогда, если художникъ направитъ безусловно всѣ свои усилія на то, чтобы нарисовать не красивую картину, а *правду*, которая производитъ сильное впечатлѣніе и которую онъ хорошо изучилъ.

Два художника, произведенія которыхъ намъ остается разсмотрѣть, собственно дали намъ картины на всякаго рода сюжеты; среди нихъ встрѣчаются части архитектурной живописи, но такія, что ихъ не превзошелъ бы въ своихъ картинахъ ни одинъ изъ нашихъ профессіональныхъ архитектурныхъ рисовальщиковъ.

§ 38. Кларксонъ Стенфильдъ.

Частыя ссылки, которыя я дѣлаю на произведенія Кларксона Стэнфильда на дальнѣйшихъ страницахъ, освобождаютъ меня отъ необходимости говорить о немъ подробно здѣсь. Онъ—вождь англійскихъ реалистовъ, и самыя характерныя черты его, быть можетъ, составляютъ здравый смыслъ и разсудительность, которыя видны во всѣхъ его произведеніяхъ, когда сопоставляешь ихъ съ всевозможными аффектаціями. Онъ, кажется, не думаетъ ни о какомъ другомъ художникѣ. Все, чему онъ научился, дало ему знакомство съ крутыми горами и глубокими морями и страстная любовь къ нимъ. Его способы изображенія одинаково далеки какъ отъ эскизности и неполноты, такъ и отъ преувеличеній и напряженія. Нѣсколько излишне прозаическій характеръ его сюжетовъ является скорѣе уступкой тому, что онъ считаетъ вкусомъ публики, чѣмъ признакомъ недостатка чувства въ немъ самомъ: въ нѣкоторыхъ его эскизахъ, нарисованныхъ съ натуры или при помощи фантазіи, видны силы и пониманіе гораздо высшаго разряда, чѣмъ тѣ, которыя можно обнаружить въ его академическихъ работахъ, и онъ достоинъ жестокаго порицанія за то, что задерживаетъ въ себѣ развитіе этихъ силъ. Наименѣе удовлетворительнымъ въ указанномъ смыслѣ въ его картинахъ является небо; оно какъ бы холодно; въ немъ не видно изобрѣтательности; оно хорошо сдѣлано, но, глядя на его облака, всегда сомнѣваешься, какая будетъ погода, хорошая или дурная, въ нихъ нѣтъ ни утѣхи покоя, ни величія бури. Ихъ цвѣтъ при этомъ нѣсколько переходитъ въ болѣзненный пурпуровый цвѣтъ; въ особенности, это было замѣтно въ большой картинѣ, изображающей кораблекрушеніе у голландскаго берега, которая была на выставкѣ въ 1844 году; въ этомъ произведеніи особенно сказались и его достоинства, и его недостатки; картина хорошо написана, но недостаточно трогательна по общему впечатлѣнію; въ ней нѣтъ настроенія кораблекрушенія; и если бы не поврежденія у бушприта, житель суши не могъ бы сказать, долженъ ли этотъ корпусъ обозначать разбитое судно или сторожевой корабль. Тѣмъ не менѣе слѣдуетъ всегда помнить, что въ сюжетахъ этого рода многое, вѣроятно, ускользаетъ отъ насъ вслѣдствіе недостаточности нашихъ знаній, и взглядъ моряка можетъ заинтересоваться многимъ, и оцѣнить то, что намъ кажется холоднымъ. Во всякомъ случаѣ это здравое и раціональное отношеніе къ вещамъ имѣетъ несравненныя преимущества передъ тѣми драматическими нелѣпостями, которыя допускаютъ болѣе слабые художники въ картинахъ на морскіе сюжеты. И дѣйствительно, есть что-то освѣжающее въ этомъ переходѣ къ волнамъ стэнфильдова истиннаго соленаго моря, этого полезнаго, несантиментальнаго моря, въ переходѣ къ нему отъ этихъ мѣднаго цвѣта солнечныхъ лучей на зеленыхъ волнахъ въ шестьдесятъ футовъ вышины съ гребнями въ видѣ цвѣтной капусты и съ скалами въ видѣ кеглей, отъ этихъ утопающихъ на доскахъ, умирающихъ съ голоду на плотахъ, отъ этихъ обнаженныхъ людей, лежащихъ на берегу. Впрочемъ, было бы лучше, если бы онъ парилъ нѣсколько выше. Замокъ Ишіа представлялъ величественный сюжетъ: и если бы художникъ обнаружилъ нѣсколько больше изобрѣтательности и въ изображеніи неба, если бы было нѣсколько меньше грязноватости въ скалахъ и нѣсколько больше свирѣпости въ морѣ, изъ этого сюжета можно было бы создать великолѣпную по силѣ производимаго впечатлѣнія картину. Ей очень немного недостаетъ, чтобы быть картиной возвышеннаго характера. И несмотря на все, она — прекрасное твореніе и лучше гравирована, чѣмъ обыкновенныя произведенія Художественнаго Союза.

Одинъ промахъ мы можемъ рѣшиться указать, даже при нашемъ крайнемъ невѣжествѣ, именно погрѣшность въ изображеніи Стэнфильдомъ лодокъ. На нихъ никогда не видно поврежденія, причи-

ненныхъ бурей. Есть какая-то своеобразная красота въ этомъ фосфорическомъ коричневомъ цвѣтѣ старой лодки, который образуютъ ржавчина, пыль, капли смолы, рыбья чешуя. И когда такая лодка, погрузившись сначала въ волны, появляется затѣмъ на солнечный свѣтъ, этого достаточно, чтобы привести въ отчаянье Джіорджіоне. Но я никогда не видалъ, чтобы Стэнфильдъ сдѣлалъ какое-нибудь усиліе въ этомъ направленіи; его лодки всегда выглядятъ заново окрашенными и чистыми; особенно характерна въ этомъ отношеніи одна лодка передъ кораблемъ на упомянутой картинѣ кораблекрушенія. Правильное отношеніе къ колориту часто отсутствуетъ и въ другихъ частяхъ его картинъ. Даже на его рыбакахъ постоянно чистенькія куртки и новенькія шляпы, а на скалахъ нѣтъ слѣдовъ моху. Кстати, слѣдуетъ замѣтить, что современные художники вообще не имѣютъ надлежащаго представленія о томъ, какое значеніе имѣетъ въ картинахъ грязь; деревенскія дѣвочки появляются всегда въ свѣжихъ чепцахъ и фартукахъ, и нищіе съ бѣлыми руками должны вызвать наше состраданіе въ самыхъ безукоризненныхъ лохмотьяхъ. Въ мірѣ дѣйствительности почти во всѣхъ краскахъ предметовъ, связанныхъ съ человѣческимъ существованіемъ, выразительность и сила въ нѣкоторой степени зависятъ отъ нечистыхъ тоновъ; они возвышаютъ цѣнность совершенно чистыхъ красокъ самой природы. Далѣе я много буду говорить объ изображеніи скалъ и горъ у Стэнфильда. Листва у него выходитъ слабѣе; архитектура удивительно очерчена, но обыкновенно страдаетъ недостаткомъ красокъ. Его картина, изображающая венеціанскій дворецъ дожей, совершенно холодна и лишена правдивости. Въ послѣднее время онъ обнаружилъ пристрастіе къ изображенію источенныхъ червями деревьевъ, до такой степени, что передаетъ самый рельефъ ткани; мы увѣрены, что онъ не позволитъ подобнымъ склонностямъ развиться широко.

§ 37. Тернеръ. Сила національнаго чувства у всѣхъ великихъ художниковъ.

Послѣднее имя, которое мнѣ остается упомянуть, есть имя Тернера. Я не намѣренъ говорить объ этомъ художникѣ въ настоящее время въ общихъ выраженіяхъ; когда я въ своей книгѣ говорю о какомъ-нибудь художникѣ, я всегда высказываю все, что думаю и чувствую по отношенію къ нему. Если бы я сдѣлалъ это здѣсь по отношенію къ Тернеру, мои слова показались бы бездоказательными, въ нихъ усмотрѣли бы только фразы *. Въ виду этого я ограничусь бѣглымъ анализомъ отношенія между его прошлыми и настоящими произведеніями и нѣкоторыми указаніями на то, чего ему не удалось осуществить. Большая часть слѣдующихъ главъ будетъ посвящена исключительно разсмотрѣнію тѣхъ новыхъ областей, которыя онъ ввелъ въ сферу пейзажной живописи.

* Ср. Stones of Venice, vol. I. Appendix II.

Прежде всего я долженъ отмѣтить фактъ, который признается всѣми, но который не всегда выставляютъ на видъ и принимаютъ во вниманіе. Всѣ великіе художники, къ какой бы школѣ они ни принадлежали, были велики въ изображеніи только того, что они видѣли и чувствовали съ ранняго дѣтства; при этомъ величайшіе изъ нихъ откровенно сознавались въ своей неспособности съ успѣхомъ изобразить что бы то ни было, кромѣ хорошо знакомыхъ имъ предметовъ и чувствъ. Мадонна Рафаэля родилась на Урбинскихъ горахъ, Мадонна Гирландаджо—флорентинка, Мадонна Беллини—венеціанка. Никто изъ великихъ художниковъ не сдѣлалъ даже ничтожной попытки изобразить ее еврейкой. Нѣтъ надобности распространяться объ этомъ вопросѣ, столь простомъ и ясномъ. Выраженіе, характеръ, типъ лица, одежду, колоритъ и аксессуары всякій великій художникъ всегда беретъ у себя на родинѣ; онъ дѣлаетъ это совершенно открыто, даже не пытаясь что-нибудь видоизмѣнить. Я рѣшительно утверждаю, что иначе и не могло бы быть; никто никогда не рисовалъ и не будетъ рисовать хорошо, если не созерцалъ, не чувствовалъ и не любилъ свои сюжеты съ ранняго дѣтства, въ теченіе продолжительнаго времени. Я не берусь рѣшать вопроса о томъ, въ какой степени на умъ извѣстной націи или извѣстнаго поколѣнія могутъ имѣть полезное вліяніе творенія другихъ народовъ и поколѣній, насколько они могутъ образовать его. Это зависитъ отъ того, обладаетъ ли умъ, воспринимающій извѣстную культуру, достаточной силой для того, чтобы противостать всѣмъ заблужденіямъ, вытекающимъ изъ спеціальныхъ особенностей націи и эпохи, обладаетъ ли онъ этой силой, выбирая изъ представляющейся ему пищи универсальное и общее всему міру. При изученіи античнаго искусства Николай Пизанскій пріобрѣтаетъ только хорошее, современные французы—только дурное. Но у Николая Пизанскаго есть Богъ и есть характеръ. Если художникъ пытался усвоить національныя особенности другихъ эпохъ и странъ, если по своей слабости онъ позволялъ себѣ поддаться имъ, то каковъ бы ни былъ его природный талантъ, онъ тотчасъ же сильно понижался или погибалъ совсѣмъ, онъ тотчасъ же терялъ свое первородство и благословеніе, утрачивалъ свою власть надъ человѣческими сердцами, свою способность учить и благотворить другимъ. Сравните этотъ нечистый классицизмъ

Вильсона съ прекрасной англійской чистотой Генсборо. Сравните недавно выставленные картоны на средневѣковые сюжеты, предназначенные для палатъ парламента, съ произведеніями Гогарта; сравните эти болѣзненныя подражанія современныхъ нѣмцевъ великимъ итальянцамъ съ твореніями Альберта Дюрера и Гольбейна. Сравните пошлый классицизмъ Кановы и современныхъ итальянцевъ съ картинами Мино да Фіезоле, Лука делла Роббіа и Андреа дель Верроккіо. Говорятъ, что у Николая Пуссена—греческая манера,—можетъ быть; я знаю лишь одно, что въ ней не чувствуется сердца, нѣтъ пользы. Впрочемъ, суровость этого правила не во всей силѣ распространяется на національный характеръ предметовъ, а только на ихъ, такъ сказать, видимость; художникъ съ сильнымъ талантомъ можетъ прекрасно проникнуть въ характеръ чужихъ народовъ своего времени; такъ Джонъ Льюисъ особенно отличался своимъ умѣньемъ схватывать испанскій характеръ. И тѣмъ не менѣе остается подъ сомнѣніемъ, схватывалъ ли онъ этотъ характеръ такъ, что сами испанцы признали бы себя. По всей вѣроятности, онъ скорѣе уловилъ внѣшность, нежели сердце испанцевъ; если бы онъ продолжалъ тратить свои силы въ этомъ же направленіи, особенно если бы сюжеты измѣнились, то его старанія, несомнѣнно, кончились бы неудачей Льюисъ, который казалось, такъ удивительно умѣлъ постигнуть испанца, не прислалъ изъ Италіи ничего, кромѣ формъ и костюмовъ; не жду я ничего и отъ его пребыванія въ Египтѣ. Пребываніе англійскихъ художниковъ въ Италіи обыкновенно приводитъ ихъ къ полной гибели. Но это объясняется побочными причинами, которыя здѣсь не мѣсто разсматривать. Во всякомъ случаѣ, какихъ бы успѣховъ ни достигъ художникъ при изображеніи чужого характера въ тѣхъ незначительныхъ и непритязательныхъ картинахъ, которыя называютъ жанровыми,—я знаю только одно, что все истинно великое и трогающее носитъ на себѣ яркую печать родной страны. Это не законъ, а необходимость, вытекающая изъ той необыкновенно сильной любви, которая приковываетъ всѣхъ истинно великихъ людей къ ихъ странѣ. Всѣ эти патентованныя творенія воскрешающія античный міръ и средніе вѣка, совершенно безплодны и нелѣпы; если намъ предстоитъ въ настоящее время создать что-нибудь великое, хорошее, проникнутое благоговѣніемъ и религіознымъ чувствомъ, оно должно выйти изъ нашего родного небольшого острова, именно изъ нашей эпохи желѣзныхъ дорогъ и только; если британскій художникъ,—я говорю это вполнѣ серьезно,—не можетъ рисовать историческихъ характеровъ съ британской палаты перовъ, онъ не можетъ рисовать исторіи; если онъ не въ со-

стояніи написать Мадонну съ британской дѣвушки, онъ не въ состояніи написать ее вообще.

§ 38. Вліяніе этого чувства на выборъ сюжетовъ для пейзажа.

Упомянутое правило касается, конечно, и пейзажа, но къ нему оно примѣнимо не такъ безусловно, потому что матеріальная природа во всѣхъ странахъ и во всѣ эпохи одинакова по существу въ нѣкоторыхъ отношеніяхъ, а въ основѣ своей она тождественна во всѣхъ отношеніяхъ. Такимъ образомъ чувства, воспитанныя въ Кумберлендѣ, могутъ найти для себя пищу въ Швейцаріи; впечатлѣнія, полученныя въ первый разъ среди скалъ Корнваллиса, могутъ возродиться надъ генуэзскими стремнинами. Присоедините къ этому тождеству въ природѣ способность всякаго великаго ума овладѣвать духомъ предметовъ, явившихся ему однажды, и станетъ очевидно, что пейзажиста при выборѣ имъ своей сферы нельзя сильно ограничить; законъ національности обнаружится лишь въ одномъ: мы замѣтимъ, что художникъ съ особенной радостью и тщательностью отдѣлываетъ тѣ части своего сюжета, которыя напоминаютъ ему о родной странѣ. Но если онъ пытается отпечатлѣть на своемъ пейзажѣ духъ другой природы, чуждой ему, или изобразить пейзажъ другой эпохи, онъ пропалъ, онъ займетъ то мѣсто, которое занимаетъ отраженный лунный свѣтъ по сравненію съ настоящимъ свѣтомъ дня.

Читатель сразу пойметъ, отъ сколькихъ затрудненій этотъ простой принципъ избавляетъ и критика и художника; онъ сразу устраняетъ цѣлую школу шаблонной живописи и освобождаетъ насъ отъ труда детально изучать пейзажи съ нимфами и философами.

Едва ли есть надобность иллюстрировать этотъ принципъ ссылками на произведенія раннихъ пейзажистовъ, потому что по отношенію къ нимъ, я думаю, этотъ принципъ признанъ повсюду. Тиціанъ самый замѣчательный примѣръ дѣйствія родного воздуха на сильный умъ, Клодъ—дѣйствія классической отравы на слабый. Но необходимо закрѣпить упомянутый принципъ въ умахъ обзоромъ произведеній великихъ современныхъ живописцевъ.

§ 39. Его проявленіе спеціально въ Тернерѣ.

Я не знаю, въ какомъ изъ округовъ Англіи впервые или дольше всего работалъ Тернеръ, но пейзажъ, вліяніе котораго можно опредѣленнѣе всего прослѣдить по его произведеніямъ, несмотря на все ихъ разнообразіе, это пейзажъ Іоркширскаго округа. Изъ всѣхъ его произведеній въ іоркширской серіи больше всего души, любви, простоты и неутомимости, строгаго и законченнаго изображенія правды. Въ нихъ мало погони за эффектами, но много любви къ

мѣсту; художникъ мало думаетъ о томъ, чтобы выставить на показъ свои собственныя силы или особенности, но высоко цѣнитъ мельчайшія мѣстныя подробности. Къ сожалѣнію, эти рисунки часто мѣняли своихъ владѣльцевъ, ихъ портили своимъ небрежнымъ обращеніемъ торговцы, ихъ портили при чисткѣ; большинство изъ нихъ представляютъ собою жалкіе обрывки. Я назвалъ ихъ не въ качествѣ образцовъ, а въ доказательство того, что художникъ долго работалъ въ упомянутомъ округѣ; любовь, дыханію которой эти рисунки обязаны своимъ превосходствомъ, должна была возникнуть за много лѣтъ до ихъ появленія. Она сказывается не только въ томъ, что картины эти изображаютъ извѣстныя мѣста, но и въ пристрастіи художника къ закругленнымъ формамъ горъ; впрочемъ, изъ этого не слѣдуетъ, что общіе принципы не внушили бы ему этого вполнѣ законнаго пристрастія; я не сомнѣваюсь, что при своемъ необыкновенномъ чутьѣ къ красотѣ линій, онъ все равно рисовалъ бы округленныя горы, даже въ томъ случаѣ если бы началъ свои первыя работы среди остроконечныхъ вершинъ Кадора. Но онъ не закруглялъ бы ихъ до такой степени, не находилъ бы такого удовольствія въ ихъ округленности. Этимъ обширнымъ лѣсистымъ стремнинамъ и волнистымъ іоркширскимъ возвышенностямъ мы, я думаю, обязаны той удивительной массивностью, которая преобладаетъ у Тернера въ изображеніи горъ и которая служитъ однимъ изъ главныхъ элементовъ ихъ величественнаго характера. Пусть читатель откроетъ Liber Studiorum и убѣдится, какое удовольствіе испытываетъ художникъ среди линій Бенъ Артура и какъ сравнительно неудобно чувствуетъ онъ себя среди остроконечныхъ вершинъ у Mer de Glace. Какъ ни великъ художникъ, эти вершины начертилъ бы совершенно иначе житель Савойи, если бы онъ былъ столь же великъ.

Я привыкъ въ іоркширскихъ картинахъ видѣть кульминаціонный пунктъ художественной карьеры Тернера. Въ нихъ онъ достигъ высшей ступени въ томъ, къ чему до тѣхъ поръ дѣлалъ только попытки, именно достигъ законченности и обилія формъ и сумѣлъ при этомъ выразить атмосферу и свѣтъ безъ цвѣта. Его раннія рисунки особенно поучительны по этой опредѣленности и простотѣ цѣли; онъ не думалъ здѣсь о сложныхъ и блестящихъ краскахъ; эти рисунки немногимъ превосходятъ тонко исполненные этюды свѣта и тѣни; зеленовато-голубой цвѣтъ употребляется для изображенія тѣней, золотисто-коричневый для изображенія свѣта. Избѣжавъ такимъ образомъ тѣхъ трудностей, той коварной измѣнчивости, которыми отличаются цвѣта, художникъ могъ устремить все вниманіе на рисунокъ и благодаря этому достигнуть такой рѣшительности, тонкости и совершенства, которыя не имѣютъ себѣ равныхъ и которыя могли служить ему надежнымъ основаніемъ для послѣдующихъ опытовъ. Рисунки, сдѣланные для *Италіи* Гэквиля, являются удивительными примѣрами обилія и точности деталей такъ же, какъ нѣкоторыя изображенія швейцарскихъ видовъ, принадлежащія Фокесу Фарнелей.

Создавъ эти произведенія, художникъ точно почувствовалъ, что создалъ все, что могъ, или все, что было нужно создать въ этомъ родѣ; онъ сталъ стремиться къ чему-то новому. Элементъ цвѣта начинаетъ входить въ его произведенія, и при первомъ стремленіи примирить свой напряженный интересъ къ этому элементу съ тщательной отдѣлкой формъ получился рядъ неправильностей, и въ этотъ періодъ должны были появиться нѣкоторыя неудачныя или неинтересныя произведенія. Картины, изображающія англійскіе виды, особенно характерныя для этого періода, далеко не равны: нѣкоторыя, наприм., изображенія Окгамптона, Кильгаррена, Ольнвика и Ллантони принадлежатъ къ его прекраснѣйшимъ твореніямъ; другія, какъ видъ Виндзора съ Итона, Итонскій колледжъ и Бедфордъ, грубы и полны условностей.

§ 40. Отечественные сюжеты въ Liber Studiorum.

Я не знаю, когда художникъ въ первый разъ поѣхалъ за границу, но нѣкоторыя изъ швейцарскихъ картинъ появились въ 1804 или 1806 году. Среди самыхъ раннихъ рисунковъ изъ серій, вышедшихъ въ Liber Studiorum (помѣченныхъ 1808, 1809 годами), встрѣчается великолѣпное изображеніе С.-Готардской горы и Малаго Чертова моста. Замѣчательно слѣдующее. Онъ познакомился съ этими видами, столь сродными почти во всѣхъ отношеніяхъ его энергичному уму; они снабдили его обильными матеріалами; въ упомянутыхъ двухъ рисункахъ, въ своей картинѣ „Chartreuse“ и нѣкоторыхъ позднѣйшихъ онъ доказалъ, что вполнѣ умѣетъ цѣнить эти матеріалы и распоряжаться ими. И тѣмъ не менѣе, послѣ этого знакомства, въ его остальныхъ произведеніяхъ число англійскихъ сюжетовъ превосходитъ число иностранныхъ болѣе, чѣмъ вдвое; при этомъ англійскіе сюжеты въ значительной своей части особенно просты и обыденны; таковы, наприм., *Пэмбюрская мельница*, *Хуторъ* съ бѣлой лошадью, картина, изображающая пѣтуховъ и поросятъ, *Плетень* и *Канава*, *Собиратели кресса* (изъ твикингамскихъ видовъ) и прекрасный, торжественный сельскій видъ, названный „Водяная мельница“. Замѣчательно далѣе, что его архитектурные сюжеты почти исключительно британскіе, онъ не заимствуетъ ихъ изъ континентальныхъ громадъ, какъ можно было бы ожидать отъ художника, который такъ любитъ изобра-

жать эффекты большихъ пространствъ. Возьмите его картины: Риво, Св. Островъ, Демблинъ, Денстанборо, Чепсто, госпиталь св. Екатерины и Гринвичскій, Англійская приходская церковь и Саксонскія развалины, наконецъ, тонкое и изящное изображеніе англійскаго замка въ равнинѣ въ пастушескомъ вкусѣ, съ ручьемъ, деревяннымъ мостомъ и дикими утками. Среди картинъ съ иностранными сюжетами мы ничего не можемъ противопоставить имъ, кромѣ трехъ ничтожныхъ, плохо обдуманныхъ и неудовлетворительныхъ сюжетовъ, заимствованныхъ изъ Базеля, Лауфенбурга и Туна; мало того, британскіе сюжеты преобладаютъ не только по количеству: художникъ относится къ нимъ съ особенной предпочтительной любовью; удивительно, съ какой полнотой и законченностью онъ практикуетъ отечественные сюжеты по сравненію съ большинствомъ иностранныхъ. Сравните фигуры и овецъ въ картинахъ *Плетень и канава, Восточныя ворота, Винчельси*, съ ближайшей листвой, съ безпорядочнымъ переднимъ планомъ и странными фигурами на картинѣ Тунское озеро; или сравните скотъ и дорогу на картинѣ *Холмъ Св. Екатерины* съ переднимъ планомъ *Бонневилля*, или тонко сдѣланную человѣческую фигуру, держащую снопъ ржи на картинѣ *Водяная мельница*, съ собирателями винограда на Гренобльскомъ пейзажѣ.

Въ его листвѣ замѣчается такое же пристрастіе. Воспоминаніе объ англійскихъ ивахъ на берегахъ ручьевъ и аллеи англійскихъ лѣсовъ врываются даже въ героическую листву Эсака, Гесперіи и Кефала. Въ сосновые лѣса Швейцаріи или славнаго Камия онъ, подобно Аріелю, не можетъ войти, или входитъ туда съ большой опасностью для себя. Сосны, изображенныя на его картинѣ „Долина Шамуни“, образуютъ прекрасныя массы и лучше сосенъ всякаго другого художника, и все-таки въ нихъ нѣтъ ничего похожаго на сосны; онъ сознаетъ свою слабость и срываетъ отдаленныя горы съ яростью лавины. Сосны двухъ его итальянскихъ композицій прекрасны по распредѣленію, но это жалкія сосны. Его не трогаетъ красота альпійской розы; безъ удовольствія ѣстъ онъ каштаны, онъ никогда не могъ научиться любить оливковыя деревья, и на переднемъ планѣ своихъ Гренобльскихъ Альпъ онъ, подобно многимъ другимъ великимъ художникамъ, подавленъ виноградомъ.

Эти проявленія національности у Тернера (можно, если понадобится, привести массу другихъ примѣровъ) я привожу въ доказательство не слабости его, а силы; они свидѣтельствуютъ не столько о недостаткѣ пониманія чужихъ странъ, сколько о сильной любви къ своей собственной. Я убѣжденъ, что художникъ, который не

любитъ своей страны, не вынесетъ ничего изъ чужихъ. Имѣя въ виду это правило, поучительно наблюдать, какую глубину, какой подъемъ сообщаютъ чувству Тернера виды континента, какой смѣлостью отличается его оцѣнка всего, что характеризуетъ мѣстность, и какъ быстро схватываетъ онъ все, чѣмъ можно будетъ воспользоваться впослѣдствіи въ качествѣ цѣннаго матерьяла.

§ 41. Французскій и швейцарскій пейзажъ въ изображеніи Тернера. Швейцарскій неудовлетворителенъ.

Изъ всѣхъ чужихъ странъ съ наибольшей полнотой ему удалось постигнуть духъ Франціи; причиной отчасти послужило то обстоятельство, что въ ея пейзажѣ онъ нашелъ болѣе сходства съ англійскимъ, отчасти то, что мысли, которыхъ не навѣетъ ни Италія, ни Швейцарія, являются во Франціи, отчасти, наконецъ, то, что въ листьяхъ французскихъ деревьевъ и въ формахъ французской почвы есть много сроднаго съ его любимыми формами. Не знаю, чему это приписать, а можетъ быть этого и вовсе нельзя объяснить и понять; но я убѣжденъ въ одномъ, что по красотѣ стволовъ и совершенству формъ французскія деревья не имѣютъ себѣ равныхъ; группы, которыя они образуютъ, всегда такъ необыкновенно прекрасны, что Франція, по моему мнѣнію, является изъ всѣхъ странъ самой лучшей страной для воспитанія въ художникѣ пониманія прекраснаго; и это нероматическая, не горная Франція, не Вочезы, не Оверпь, не Провансъ, а низменная Франція: Пикардія и Нормандія, долины Луары и Сены и даже тотъ округъ, который такъ легкомысленно и неосновательно считаютъ неинтереснымъ англійскіе художники, именно мѣстность между Кале и Дижономъ; здѣсь всякая равнина полна живописныхъ картинъ, всякая миля даетъ массу поучительнаго для художника. Мѣстность, непосредственно окружающая Sens, представляется, быть можетъ, наиболѣе цѣнной, благодаря величавымъ линіямъ тополей, необыкновенной красотѣ и законченности формъ деревьевъ въ двухъ огромныхъ аллеяхъ за городомъ. Тернеръ первый постигъ красоту этого рода и остается пока единственнымъ, но вполнѣ удовлетворительнымъ живописцемъ французскаго ландшафта. Къ числу прекраснѣйшихъ образцовъ принадлежитъ рисунокъ деревьевъ, гравированный для роскошныхъ изданій, предназначенныхъ для подарковъ; онъ принадлежитъ г. Виндесу; рисунки, иллюстрирующіе ландшафты французскихъ рѣкъ, представляютъ примѣры самаго разнообразнаго характера.

Повидимому, художникъ не столько пытался уловить мѣстный характеръ Швейцаріи, сколько выносилъ изъ нея соображенія и представленія о размѣрахъ, о величественныхъ формахъ, объ

эффектахъ для того, чтобы воспользоваться ими въ своихъ будущихъ композиціяхъ. Впрочемъ, заранѣе слѣдовало ожидать, что для него физически невозможно передать извѣстные эффекты швейцарскаго ландшафта, и его однообразіе и его первобытную красоту. Объ упомянутыхъ выше рисункахъ, принадлежащихъ Фокесу, я буду говорить дальше; они не вполнѣ удачны, но ихъ недостатки такого рода, что не могутъ быть описаны теперь же; картина *„Ганнибалъ переходящій Альпы“*, въ своемъ теперешнемъ состояніи, представляетъ только страшный ливень и толпу промокшихъ людей; другая картина въ бергфальской художественной галлереѣ сдѣлана мастерски и въ высшей степени интересна, но въ ней больше смѣлости, чѣмъ пріятности. Картина *„Снѣжная буря, обвалъ и наводненіе“*—одно изъ крупнѣйшихъ его произведеній, но горныхъ рисунковъ здѣсь въ общемъ меньше, чѣмъ облаковъ и эффектовъ. Наиболѣе интенсивное чувство замѣтно въ рисункахъ въ Liber studiorum, а затѣмъ въ виньеткахъ къ „Поэмамъ“ Роджерса и къ книгѣ „Италія“. Объ его послѣднихъ швейцарскихъ рисункахъ я вскорѣ буду говорить.

§ 42. Передача итальянскаго характера еще менѣе удовлетворительна у него. Недостатки его большихъ картинъ.

Италія имѣла на его умъ отрицательное вліяніе, она сбила его съ толку. Съ одной стороны, она дала ему торжественное настроеніе и силу, которыя обнаружились въ его историческихъ картинахъ въ Liber Studiorum, въ особенности въ картинахъ: *Рицпахъ, Кефалъ, Царственная фея, Эсакъ и Гесперія.* Съ другой стороны, онъ, кажется, никогда не проникъ вполнѣ въ духъ Италіи, и матеріалы, добытые въ ней, были впослѣдствіи, хотя и неловко, введены въ его большія картины.

Изъ этихъ послѣднихъ очень немногія были достойны его; ни одной не было дѣйствительно великой, кромѣ картинъ въ Liber Studiorum; да и эти велики потому, что въ нихъ помимо матеріаловъ есть серьезность другихъ странъ и эпохъ. Ничто въ частности не напоминаетъ о Палестинѣ въ его картинѣ *„Уборка ячменя въ Рицпахъ“*, ничто въ этихъ круглыхъ и таинственныхъ деревьяхъ, ничто—кромѣ торжественности юга, восхода близкой сіяющей луны. Камни картины *„Язонъ“* можно видѣть въ любой каменоломнѣ Варвикскаго графства; въ самомъ Язонѣ нѣтъ ничего греческаго. Это—вообще воинъ, не принадлежащій въ частности ни къ какой эпохѣ; мало того, мнѣ кажется что есть что-то изъ девятнадцатаго столѣтія въ его ногахъ. Когда художникъ дѣлаетъ попытку передать мѣстный характеръ въ такомъ классическомъ сюжетѣ, онъ становится, повидимому, втупикъ. Неловкое подражаніе Клоду свидѣтельствуетъ объ отсутствіи его обычной оригинальной

силы; въ *„Десятой египетской казни“* онъ приковываетъ нашу мысль больше къ Бельцони, чѣмъ къ Моисею; *„Пятая казнь“* совершенно неудовлетворительна: пирамиды похожи на кирпичные заводы, и огонь, бѣгущій по землѣ, напоминаетъ горящій навозъ. Изображеніе *„Десятой казни“*, находящееся теперь въ его галлереѣ, лучше его этюдовъ, но тоже еще неинтересно; изъ большихъ картинъ, въ которыхъ много матеріаловъ изъ Италіи, большая часть подавлена количествомъ матеріала, но неудовлетворительны въ отношеніи чувства. *„Переходъ черезъ ручей“*—лучшая изъ этихъ картинъ, являющихся такъ сказать помѣсью. Несравненная по изображенію деревьевъ, она тѣмъ не менѣе оставляетъ насъ подъ сомнѣніемъ относительно того, чего намъ искать и что чувствовать. Это картина сѣвера по колориту, юга—по своей листвѣ, Италіи—по своимъ деталямъ, картина Англіи—по чувству, при чемъ въ ней нѣтъ величія первой и веселаго характера второй.

Два изображенія Карѳагена просто раціонализація Клода, одно изъ нихъ необыкновенно плохо по колориту; другое, великое по мысли, не представляетъ тѣмъ не менѣе ничего хорошаго, такъ какъ въ немъ всѣ элементы взаимно принесены въ жертву одинъ другому; листья—архитектурѣ, архитектура—водѣ, вода же это—ни море, ни рѣка, ни озеро, ни ручей, ни каналъ, и отзывается регентскимъ паркомъ; передній планъ—неудобная земля, точно отданная подъ постройку. Такимъ образомъ картины: *Мостъ Калигулы, Храмъ Юпитера, Смерть Регула, Древняя Италія, Вилла Цицерона* и другія въ этомъ родѣ, чьей бы кисти онѣ ни принадлежали, я группирую подъ общимъ названіемъ „нелѣпыхъ картинъ“ (nonsense pictures“). Здоровое чувство никогда не можетъ развиться въ этомъ безсмысленномъ нагроможденіи матеріала, а гдѣ чувство художника оказывается несостоятельнымъ, такимъ же бываетъ и его произведеніе. Въ картинахъ этой группы можно поэтому встрѣтить самые худшіе примѣры тернеровскаго колорита. Въ одномъ-двухъ случаяхъ онъ порвалъ съ условными правилами, и въ этихъ случаяхъ онъ прекрасенъ, какъ, напр., въ картинѣ *„Геро и Леандръ“*. Но въ общемъ цѣнность его картинъ возрастаетъ по мѣрѣ того какъ онѣ становятся видами, напр., его картина „Fountain of Fallacy“ или картина, изображающая роскошный видъ Сѣверной Италіи съ нѣсколькими волшебными фонтанами. Эта картина была нѣкогда несравненна по колориту, но теперь она представляетъ собою жалкіе обломки. То же надо сказать о *„Похищеніи Прозерпины“*, хотя странно, что въ академическихъ картинахъ даже его простота не достигаетъ идеала. Въ его картинѣ, изображающей Прозерпину, природа не есть великая

природа всѣхъ временъ; она, несомнѣнно, современная намъ природа *, и мы невольно поражены, что кого-то силой уводятъ, безъ людей съ остроконечными шапками и карабинами. Нѣсколько причинъ наталкиваютъ на эту мысль; отчасти отсутствіе какой бы то ни было крупной спеціальной черты, отчасти слишкомъ явный средневѣковой характеръ развалинъ, увѣнчивающихъ горы, и масса другихъ болѣе мелкихъ причинъ, въ которыя мы не можемъ въ настоящее время входить.

§ 43. Его виды Италіи испорчены блескомъ и чрезмѣрнымъ обиліемъ матеріала.

И въ своихъ настоящихъ видахъ Италіи Тернеръ никогда не могъ уловить ея истиннаго духа, за исключеніемъ небольшихъ виньетокъ, сдѣланныхъ имъ для изданія поэмъ Роджерса. *„Вилла Галилео“*, безымянная композиція съ какими-то каменными соснами; различныя виллы при лунномъ освѣщеніи и изображеніе монастырей въ *„Путешествіи Колумба“* сдѣланы очень изящно; но этимъ мы обязаны ихъ простотѣ, а до нѣкоторой степени, можетъ быть, и ихъ незначительнымъ размѣрамъ. Среди его большихъ картинъ нѣтъ ничего равнаго. Картина *„Бухта Baiae“* загромождена матеріаломъ; въ ней его въ десять разъ больше, чѣмъ нужно для хорошей картины, и тѣмъ не менѣе она настолько груба по своему колориту, что имѣетъ видъ незаконченной картины. *„Палестрина“* полна грубаго бѣлаго цвѣта, и ея длинная аллея напоминаетъ Гамптонъ Кортъ. *„Современная Италія“*— настоящая Англія по своей листвѣ на переднемъ планѣ; она составлена изъ тиволійскаго матерьяла, очень ловко разукрашеннаго и распредѣленнаго; она и имѣетъ видъ красивой системы, но не имѣетъ достоинствъ дѣйствительности. *„Старинное Тиволи“*, большая картина, изображающая видъ снизу, еще менѣе удачна и столь же неправильна. Въ деревьяхъ много аффектированнаго и искусственнаго. *„Флоренція“*, гравюра въ книгѣ для подарковъ, прекрасный рисунокъ, по-скольку дѣло касается моста, солнечнаго сіянія надъ Арно, листьевъ, отдаленной равнины и крѣпостныхъ башенъ на лѣвой сторонѣ; но детали монастыря и города пропадаютъ, а вмѣстѣ съ ними и величіе цѣлаго вида. Виноградъ

* Это мѣсто, на первый взглядъ, не согласуется съ тѣмъ, что говорилось о необходимости изображать современную эпоху и предметы. Но это не такъ. Великій художникъ изъ того, что находится передъ его глазами, извлекаетъ нѣчто такое, что не зависитъ отъ *какой бы то ни было* эпохи. Онъ можетъ сдѣлать это только изъ матеріала, находящагося въ его распоряженіи, но то, что онъ создастъ, имѣетъ значеніе, не зависящее ни отъ какой даты. Незначительный художникъ уничтожается анахронизмомъ; онъ условно античенъ, онъ поневолѣ современенъ.

и дыни на переднемъ планѣ безпорядочны, кипарисы полны условностей; я не помню ни одного случая, гдѣ у Тернера кипарисъ не былъ бы нарисованъ иначе какъ въ общихъ чертахъ.

Главною причиной этихъ недостатковъ я считаю стараніе художника придать веселый и блестящій эффектъ видамъ, которые имѣютъ прежде всего мечтательный характеръ, замѣнить ясный свѣтъ лучезарнымъ блескомъ, и ту свободу и широту линій, которую онъ научился любить на англійскихъ возвышенностяхъ и въ шотландскихъ долинахъ, насильно извлечь изъ страны, усѣянной небольшими колокольнями и четыреугольными монастырями, страны, которую словно щетиной покрываютъ кипарисы, перегораживаютъ стѣны, по которой и вверхъ и внизъ идутъ ступени.

Въ одномъ изъ итальянскихъ городовъ онъ не встрѣтилъ этихъ затрудненій. Въ Венеціи онъ нашелъ и вольный просторъ и блестящій свѣтъ и разнообразіе красокъ и массивную простоту общихъ формъ. Венецію мы должны поблагодарить за тѣ мотивы, въ которыхъ развернулись его высшія способности въ отношеніи колорита послѣ измѣненія его системы. На эту перемѣну мы и должны указать теперь.

§ 44. Измѣненія, введенныя имъ въ принятую систему искусства.

Среди болѣе раннихъ *картинъ* Тернера кульминаціонный періодъ, отмѣченный іоркширскою серіей его *рисунковъ*, отличается большой торжественностью и простотой сюжета, преобладающимъ мрачнымъ въ свѣтотѣни и коричневымъ въ краскахъ; рисунокъ его въ этотъ періодъ смѣлъ, но въ то же время тщательно отдѣланъ, детали по временамъ тонки и прекрасны. Я убѣжденъ что всѣ безъ исключенія прекраснѣйшія творенія этого періода— или виды, или спокойныя простыя мысли. Картина *„Кальдерскій мостъ“*, принадлежащая Бикнелю — самый чистый и прекрасный образецъ. Картина *„Плющевый мостъ“*—позднѣйшаго происхожденія, но скалы на ея переднемъ планѣ не имѣютъ себѣ равныхъ и замѣчательны по тонкости деталей; бабочка усѣлась на одномъ изъ большихъ коричневыхъ камней среди потока; птица вьется около нея съ намѣреніемъ схватить ее; въ это время другая бабочка, съ малиновыми крылышками, безпечно летаетъ надъ поверхностью одного изъ прудковъ, образуемыхъ потокомъ, едва поднявшись надъ поверхностью воды и свидѣтельствуя этимъ объ ея необыкновенномъ спокойствіи. Два изображенія Бонвиля въ Савойѣ— одно принадлежитъ Авелю Ольнету, другое, по моему мнѣнію, лучшее, находится въ бирмингамской коллекціи — заключаютъ въ себѣ больше разнообразія красокъ, чѣмъ было свойственно его

картинамъ того періода, и являются во всякомъ случаѣ великолѣпными образцами *. Картины этой группы особенно цѣнны, такъ какъ болѣе крупныя композиціи того же періода всѣ бѣдны по колориту, и большинство изъ нихъ повреждены. Но болѣе мелкія произведенія гораздо лучше были при своемъ появленіи, и краски ихъ кажутся прочны. Въ области пейзажной живописи нѣтъ ничего равнаго имъ, въ нихъ родѣ, но въ нихъ не весь характеръ, не всѣ способности художника. Какъ бы ни были онѣ велики по своей умѣренности, онѣ оставляютъ желать многаго; въ ихъ тѣняхъ много тяжелаго; художникъ никогда не овладѣваетъ матеріаломъ вполнѣ (хотя причина того часто похвальна, именно, художникъ всегда думаетъ о природѣ, всегда обращается къ ней; онъ не спускается до художественныхъ условностей), а иногда въ его рукѣ оказывается недостатокъ силы. По теплотѣ, свѣту и прозрачности эти картины не могутъ конкурировать съ произведеніями Генсборо; по ясности неба, по воздушности тоновъ онѣ также окажутся несостоятельными при сопоставленіи съ картинами Клода; по силѣ и торжественности ихъ никоимъ образомъ нельзя поставить рядомъ съ пейзажемъ венеціанцевъ.

Повидимому, художникъ чувствовалъ, что у него есть бо̀льшія силы, и онъ пробился впередъ въ ту область, въ которой одной могли развернуться эти силы. При своей острой и хорошо дисциплинированной способности воспріятія онъ не могъ не понять, что ни одна школа никогда не пыталась передать дѣйствительныя краски природы; и хотя венеціанцы дали намъ условное изображеніе солнечнаго свѣта и сумерекъ, дѣлая неизмѣнно бѣлые цвѣта золотыми и голубые зелеными, тѣмъ не менѣе настоящіе, веселые, чистые, розовые цвѣта внѣшняго міра никогда не передавались. Онъ видѣлъ также, что художники передали законченное и своеобразное величіе природы, но никогда не передавали ея полноты, простора и таинственности; онъ видѣлъ, что великіе пейзажисты всегда понижали умѣренные средніе оттѣнки природы до крайнихъ тѣней, унижали полную гармонію ея красокъ на столько степеней, на сколько доступный для нихъ свѣтъ уступалъ свѣту природы; и этотъ мрачный принципъ оказалъ вліяніе даже на самый выборъ ими сюжета.

Условный колоритъ Тернеръ замѣнилъ чистой простой передачей явленія, насколько это позволяли его силы, и не только тѣхъ явленій, которыя были отмѣчены до него, но и всего того, что представляетъ высшую степень блестящаго, прекраснаго, неподражаемаго; онъ приходилъ къ водопаду за его радужными переливами, къ пожару за его пламенемъ; у моря онъ просилъ его самой яркой лазури, у неба—самаго чистаго золотого свѣта. Ограниченное пространство и опредѣленныя формы стараго пейзажа онъ замѣнилъ обиліемъ и таинственностью обширнѣйшихъ видовъ земли. Вмѣсто подавленнаго chiaroscuro (свѣтотѣни) онъ ввелъ сначала уравновѣшенное уменьшеніе контрастовъ на лѣстницѣ переходовъ, а затѣмъ въ двухъ-трехъ случаяхъ сдѣлалъ попытку ниспровергнуть совершенно старый принципъ, принявъ нижнюю часть лѣстницы въ томъ видѣ, въ какомъ она была, и озаривъ верхнюю полнымъ свѣтомъ.

* Худшая изъ извѣстныхъ мнѣ картинъ этого періода „The Trosachs" была нѣкоторое время выставлена у мистера Grundy на Регентской улицѣ. Печать много хвалила ее, по той, мнѣ кажется, причинѣ, что въ этой картинѣ очень мало проявился талантъ или манера Тернера, до такой степени мало, что въ ней едва можно узнать его произведеніе.

§ 45. Трудности его послѣдней манеры. Вытекающіе отсюда недостатки.

Нововведенія, столь смѣлыя и столь разнообразныя, нельзя было установить, не подвергнувъ себя извѣстнымъ опасностямъ: трудности, лежавшія на его пути, были выше человѣческаго ума. Въ его время не существовало ни одной системы колорита, одобренной всѣми, каждый художникъ имѣетъ свой методъ, свои пути; мы не знаемъ, какъ достигнуть того, что дѣлаетъ Генсборо; еще менѣе знаемъ мы это по отношенію къ Тиціану. Едва ли можно ждать, что придумаетъ новую систему тотъ, кто не можетъ возродить старой. Достиженіе совершено удовлетворительныхъ результатовъ въ колоритѣ при новыхъ условіяхъ, созданныхъ Тернеромъ, потребовало бы по меньшей мѣрѣ напряженія всѣхъ его силъ въ одномъ этомъ направленіи. Но колоритъ всегда былъ для него второстепенною цѣлью. Тѣ эффекты пространства и формы, которые доставляютъ наслажденіе ему, требуютъ средствъ и метода, совершенно отличныхъ отъ средствъ, необходимыхъ для достиженія чистаго колорита. Напр., физически невозможно нарисовать нѣкоторыя формы верхнихъ облаковъ кистью; ихъ можетъ передать только шпатель, наложеніемъ бѣлаго на предварительно приготовленномъ голубомъ фонѣ. Невозможно далѣе, чтобы сдѣланный такимъ образомъ рисунокъ облаковъ, хотя бы его и покрыли потомъ лакомъ, сравнялся въ достоинствѣ съ тонкимъ теплымъ цвѣтомъ Тиціана, сквозь который проглядываетъ полотно. Такъ бываетъ всегда. Присоедините къ этимъ трудностямъ тѣ, которыя связаны съ особенностями выбраннаго сюжета, а къ этимъ въ свою очередь всѣ тѣ, которыя относятся къ измѣненной системѣ chiaroscuro, и станетъ очевидно, что мы не должны удивляться недостаткамъ или ошибкамъ подобныхъ произведеній, осо-

бенно болѣе раннихъ изъ нихъ; и мы не должны изъ благоговѣнія къ тому, что велико позволять себѣ увлечься тѣмъ, что достойно порицанія.

Несмотря на то, относительно нѣкоторыхъ избранныхъ картинъ этого рода (я назову три: *Джульетта и ея няня, Старый Темереръ* и *Невольничій корабль)* я не увѣренъ, чтобы во время ихъ перваго появленія на стѣнахъ королевской академіи въ нихъ были погрѣшности, явныя и устранимыя. Я не отрицаю, что таковыя могли быть, весьма вѣроятно даже, что онѣ были; но ни одинъ изъ современныхъ европейскихъ художниковъ не можетъ по этому предмету высказать мнѣнія, которое можно было бы принять съ увѣренностью; ни одинъ, не будучи дерзкимъ, не могъ бы назвать какую бы то ни было часть такой картины *неправильной.* Я охотно готовъ допустить, что лимонный желтый цвѣтъ не воспроизводитъ надлежащимъ образомъ желтаго цвѣта неба, что краски во многихъ мѣстахъ непріятны, что многія детали нарисованы съ такимъ несовершенствомъ, благодаря которому онѣ совершенно не похожи на тѣ же детали въ природѣ и что многія части несостоятельны въ подражаніи, особенно для невоспитаннаго глаза. Но ни одинъ изъ современныхъ авторитетовъ не въ состояніи доказать, что достоинствъ этихъ картинъ можно было бы достигнуть съ меньшими жертвами или что эти достоинства не заслуживаютъ такихъ жертвъ; и хотя такой случай вполнѣ возможенъ, хотя то, что сдѣлалъ Тернеръ, впослѣдствіи можетъ быть сдѣлано во многихъ отношеніяхъ лучше, я все-таки убѣжденъ, что въ моментъ своего появленія эти картины были столь же совершенны, какъ творенія Фидія и Леонардо, столь совершенны въ своемъ родѣ, что были недоступны какому бы то ни было усовершенствованію, постижимому для человѣческаго ума.

И только благодаря сравненію съ такими твореніями Тернера мы имѣемъ право говорить съ увѣренностью о недостаткахъ его другихъ картинъ. Намъ пришлось бы, по крайней мѣрѣ въ настоящее время, говорить съ такимъ же смиреніемъ объ его самыхъ худшихъ картинахъ этого класса, если бы болѣе славныя его старанія не создали для насъ каноновъ критики.

Но, какъ и слѣдовало заранѣе предвидѣть при тѣхъ затрудненіяхъ, съ которыми вступилъ въ схватку Тернеръ, онъ далеко не всегда одинаковъ. Какъ истинный боецъ, онъ всегда является въ самую свалку; то онъ наступаетъ ногою на горло врага, то самъ пошатнется и упадетъ на колѣни, а раза два — три падаетъ совсѣмъ. Какъ было замѣчено раньше, онъ очень часто несостоятеленъ въ тщательно отдѣланныхъ картинахъ, благодаря чрезмѣрному обилію матеріала; иногда, подобно большинству другихъ художниковъ,—отъ чрезмѣрной заботливости, какъ это особенно сказалось на большомъ и въ высшей степени тщательно отдѣланномъ изображеніи Бамборо. Иногда непостижимымъ образомъ онъ на время словно теряетъ свою зрительную способность по отношенію къ колориту, особенно въ своей крупной картинѣ, изображающей Римъ съ форума, въ *„Виллѣ Цицерона“* и въ *„Построеніи Карѳагена“;* иногда причиной его несостоятельности бываетъ, къ сожалѣнію, то обстоятельство, что онъ, прямо преступнымъ образомъ, позволяетъ себѣ вольности, которыя мы должны считать незаконными, или спускается до условностей, въ которыхъ онъ не нуждается.

§ 46. Замѣчанія объ его послѣднихъ произведеніяхъ.

Я не буду останавливаться на этихъ примѣрахъ, потому что отыскивать недостатки Тернера и для меня не похвально, и читателю не принесетъ пользы *. Огромное число его ошибокъ имѣло мѣсто въ переходный періодъ, когда художникъ искалъ новыхъ способовъ и старался примирить ихъ съ тщательною отдѣлкою формъ въ бо́льшей степени, чѣмъ это было возможно. Мало-помалу его рука пріобрѣла больше свободы, въ его пониманіи и умѣньи схватывать новыя истины стало больше увѣренности, и онъ сталъ выбирать сюжеты, болѣе примѣняя ихъ къ обнаруже-

* Впрочемъ одинъ пунктъ я долженъ отмѣтить, потому что это—вопросъ не искусства, а матеріала. Читатель замѣтилъ, что совершенство тернеровскихъ произведеній я точно ограничилъ временемъ ихъ перваго появленія на стѣнахъ королевской академіи. Мнѣ очень тяжело это сдѣлать, но это—фактъ. Ни одна *картина* Тернера не казалась совершенной черезъ мѣсяцъ послѣ своего появленія. Его „Walhalla“ потрескалась, не пробывъ и недѣли въ залахъ академіи; краски потеряли свой блескъ задолго до закрытія выставки; и когда всѣ краски черезъ годъ или два послѣ появленія картины начинаютъ твердѣть, онѣ становятся печально мертвенны и теряютъ свою прозрачность; особенно бѣлые цвѣта становятся безжизненными, многіе изъ болѣе теплыхъ цвѣтовъ затвердѣваютъ въ видѣ ничего не стоющаго коричневаго, даже если краска остается совершенно прочной, что бываетъ далеко не всегда. Я думаю, что до нѣкоторой степени этихъ послѣдствій не избѣжишь: краски такъ подобраны и смѣшаны в нынѣшней манерѣ Тернера, что ихъ неправильное высушиваніе почти необходимо. Но что это необходимо вовсе не до такой степени, въ какой оно бываетъ иногда на дѣлѣ, это доказывается сравнительной прочностью нѣкоторыхъ даже наиболѣе блестящихъ его произведеній. Такъ, картина *„Старый Темереръ“* почти невредима по своимъ краскамъ и совершенно тверда, тогда какъ картина *„Джульетта и ея няня“* представляетъ собою теперь только тѣнь того, чѣмъ она была. Картина *„Невольничій корабль“* не трескается, хотя она потускнѣла въ нѣкоторыхъ болѣе темныхъ мѣстахъ, тогда какъ „Walhalla“ и нѣкоторые изъ недавнихъ изображеній Венеціи потрескались въ королевской академіи. Правда, порча не увеличивается послѣ одного—двухъ лѣтъ, и

нію этихъ истинъ. Въ 1842 году онъ сдѣлалъ нѣсколько рисунковъ съ своихъ послѣднихъ швейцарскихъ эскизовъ, особенно красивыхъ по колориту, и среди его академическихъ картинъ этого періода нѣтъ недостатка въ образцахъ, обнаруживающихъ тотъ же талантъ, особенно въ болѣе мелкихъ венеціанскихъ сюжетахъ. *Солнце Венеціи*, *Санъ-Бенедетто* срисованный съ Fusina, и видъ Мурано съ кладбищемъ—совершенно безукоризненны; другой видъ Венеціи, срисованный вблизи съ Fusina, освѣщенный смѣшаннымъ луннымъ и солнечнымъ свѣтомъ (1844), по моему мнѣнію, въ то время, когда я впервые увидалъ его, былъ *прекраснѣйшимъ* твореніемъ по колориту изъ всѣхъ видѣнныхъ мною произведеній рукъ человѣческихъ, любой школы и любой эпохи На выставкѣ 1845 года я видѣлъ только небольшой видъ Венеціи (онъ, я думаю, до сихъ поръ принадлежитъ автору) и двѣ картины на китоловные сюжеты. *Венеція* — второстепенное произведеніе, а два другихъ совершенно недостойны его.

Заканчивая настоящій обзоръ развитія пейзажной живописи, необходимо вообще установить, что Тернеръ былъ, насколько мнѣ извѣстно, единственный художникъ, который умѣлъ рисовать небо; не то ясное небо, которое до него, какъ мы видѣли, изображали исключительно религіозныя школы, а разнообразныя формы и феномены облачныхъ небесъ. Всѣ предшествовавшіе художники изображали небо символично или частично, онъ — безусловно и

даже въ этомъ измѣненномъ видѣ картина сохраняетъ навсегда цѣнность и передастъ замыселъ автора. Но какъ не пожалѣть о томъ, что такой великій художникъ не оставилъ ни одного произведенія, благодаря которому его могли бы вполнѣ оцѣнить послѣдующія поколѣнія! Столь неудовлетворительное употребленіе матеріала и крайне небрежное отношеніе къ картинамъ въ его собственной галлереѣ,—эти два факта представляютъ такой феноменъ человѣческаго ума, котораго я совершенно не въ состояніи понять и которому нѣтъ оправданія. Если желательныхъ для него эффектовъ въ полной мѣрѣ нельзя достигнуть ничѣмъ инымъ, кромѣ этихъ коварныхъ средствъ, то слѣдовало бы рисовать каждый годъ по картинѣ, какъ-бы для непосредственной выставки своего таланта, а остальное, сколько бы ни потребовалось для этого времени и трудовъ, нужно было создавать изъ прочныхъ матеріаловъ, даже рискуя ослабить непосредственный эффектъ. То, что есть въ немъ величайшаго, совершенно не зависитъ отъ средствъ; многаго изъ того, что онъ выполняетъ теперь непрочно, можно было бы достигнуть болѣе надежными средствами; а чего нельзя, то слѣдовало бы устранить безъ колебанія. Къ счастью, его рисунки, кажется, неподвержены такой порчѣ. Нѣкоторые изъ нихъ, правда, почти разрушились, но это, по моему мнѣнію, случалось всегда или благодаря дурному обращенію, или съ самыми ранними его произведеніями. Я не знаю ни одного рисунка, который бы охраняли надлежащимъ образомъ, не выставляли неосторожно на свѣтъ, подвергая его хоть незначительнымъ измѣненіямъ. Величайшіе враги Тернера, какъ и всѣхъ великихъ колористовъ, это солнце, чистильщикъ картинъ и оправщикъ.

универсально. Онъ — единственный художникъ, который умѣлъ рисовать горы или камень; никто не изучилъ ихъ организаціи, не проникся ихъ духомъ, развѣ только частично или смутно (одинъ или два камня Тинторета, отмѣченные во II т., едва ли могутъ составить исключеніе). Онъ — единственный художникъ, который умѣлъ рисовать стволъ дерева, хотя Тиціанъ близко подходилъ къ нему и даже превосходилъ его въ передачѣ мускульнаго развитія болѣе крупныхъ стволовъ (иногда впрочемъ, онъ упускалъ силу дерева въ змѣиноподобной мягкости), но Тиціанъ не передавалъ красоты и характера развѣтвленій. Тернеръ — единственный художникъ, который умѣлъ воспроизводить тишь поверхности или ярость взволнованной воды, который умѣлъ передавать дѣйствіе пространства на отдаленные предметы и передавать отвлеченную красоту естественныхъ красокъ. Все это я утверждаю сознательно, тщательно взвѣсивъ и обдумавъ свои мысли, не для спора, не подъ вліяніемъ минутнаго возбужденія, а подъ вліяніемъ сильнаго чувства и глубокаго убѣжденія, съ полнымъ сознаніемъ способности доказать свои мысли.

§ 47 Трудность аргументаціи въ подобныхъ вопросахъ.

Попытки къ такому доказательству мѣстами, случайно встрѣчаются въ настоящей части этого труда, которая, какъ я уже указывалъ, была сначала написана для временныхъ цѣлей и которую вслѣдствіе этого я охотно бы вычеркнулъ; но такъ какъ она касается вопросовъ, входящихъ въ область простыхъ фактовъ, а не чувствъ, то она можетъ оказать услугу нѣкоторымъ читателямъ, которые не пожелаютъ вступать въ области болѣе умозрительнаго характера, составляющія предметъ слѣдующихъ отдѣловъ. Поэтому я оставляю почти въ такомъ видѣ, въ какомъ онъ былъ въ началѣ написанъ, слѣдующій анализъ относительной правдивости болѣе стариннаго и новѣйшаго искусства. При этомъ я прошу читателя постоянно помнить, что неудовлетворительное выполненіе даже того, за что я взялся, имѣетъ нѣкоторое оправданіе; именно пусть читатель вспомнитъ, какъ трудно выразить и объяснить одними только словами тонкія свойства объекта чувствъ; а между тѣмъ отъ того, насколько схвачены эти свойства, зависитъ цѣликомъ утонченная правда изображенія. Попытайтесь, напр., объяснить словами въ точности свойства линій, отъ которыхъ всецѣло зависитъ правдивость и красота выраженія полуоткрытыхъ устъ рафаэлевой св. Екатерины. Въ дѣйствительности, въ пейзажѣ не существуетъ ничего столь неизъяснимаго, какъ это произведеніе; но въ твореніяхъ Бога всякій элементъ, всякая частица, которые цѣнитъ взыскательный глазъ и

которые необходимо передавать въ искусствѣ, выше всякаго выраженія и объясненія. Я не могу сказать вамъ этого, если вы сами не видите. Поэтому я совершенно не способенъ на дальнѣйшихъ страницахъ ясно представить какую бы то ни было дѣйствительно глубокую и совершенную истину. Въ вопросахъ, подлежащихъ оцѣнкѣ чувствъ, аргументація не дастъ ничего кромѣ общихъ банальныхъ мѣстъ. Много или мало далъ я, пусть судитъ читатель. Но какъ велико то, чего нельзя дать, я подробнѣе выяснилъ въ заключительномъ отдѣлѣ.

Прежде всего я разсмотрю тѣ общія истины, принадлежащія всѣмъ предметамъ природы, которыя производятъ то, что обыкновенно называютъ „эффектомъ", т.-е. истины тона, общаго колорита, пространства и свѣта. Затѣмъ я изслѣдую истины специфическихъ формъ и колорита, въ четырехъ великихъ составныхъ частяхъ пейзажа—въ небѣ, землѣ, водѣ и растительности.

ОТДѢЛЪ II

ОБЩІЯ ИСТИНЫ

ГЛАВА I

ПРАВДИВОСТЬ ТОНА

Какъ я уже указывалъ, именно въ эффектахъ тона старинные мастера никогда не имѣли ничего себѣ равнаго; и такъ какъ это первая и почти послѣдняя уступка, которую я намѣренъ имъ сдѣлать, то мнѣ желательно, чтобы разъ навсегда поняли, какъ далеко она заходитъ.

§ 1. Значеніе слова „тонъ".— Первое: правильное отношеніе предметовъ, находящихся въ тѣни къ главному свѣту.

Я понимаю двѣ вещи подъ словомъ „тонъ": во-первыхъ, точное выдѣленіе предметовъ другъ передъ другомъ и точное отношеніе ихъ другъ къ другу по существу и по степени темноты, сообразно съ тѣмъ, находятся ли они ближе или дальше, а также совершенно правильное отношеніе тѣней всѣхъ предметовъ къ главному свѣту картины, будь то небо, вода или что-нибудь другое; во-вторыхъ точное отношеніе цвѣтовъ, находящихся въ тѣни, къ цвѣтамъ озареннымъ свѣтомъ, такъ чтобы сразу можно было понять, что они — просто различныя степени одного и того же свѣта, и точное отношеніе между самими освѣщенными частями, сообразно съ тѣмъ, въ какой степени на нихъ вліяетъ колоритъ самого свѣта теплый или холодный; такимъ образомъ можно почувствовать, что картина въ ея цѣломъ (или—въ случаяхъ, гдѣ соединяются различные тона,—тѣ части картины, которыя находятся подъ каждымъ тономъ) помѣщается въ одномъ климатѣ, освѣщена однороднымъ свѣтомъ и лежитъ въ однородной атмосферѣ; это зависитъ главнымъ образомъ отъ спеціальнаго и необъяснимаго свойства каждой накладываемой краски, которое заставляетъ глазъ одновременно почувствовать и то, что составляетъ дѣйствительный цвѣтъ изображаемаго предмета, и то обстоятельство, что этотъ пред-

§ 2. Второе: такое свойство цвѣта, благодаря которому становится понятнымъ, что его яркостью мы отчасти обязаны колориту свѣта, находящагося надъ нимъ.

меть до его видимаго состоянія довело освѣщеніе. Напр., яркій коричневый цвѣтъ, не освѣщенный солнцемъ, можетъ дать тѣнь, точь въ точь такого же цвѣта, какъ мертвый или холодный коричневый цвѣтъ при солнечномъ свѣтѣ, но по своему *свойству* оба эти цвѣта совершенно различны; это именно то свойство, благодаря которому мы чувствуемъ, что въ природѣ освѣщенный мертвый цвѣтъ отличается отъ яркаго, находящагося въ тѣни. Вотъ къ этому-то постоянно стремятся художники, объ этомъ-то болтаютъ вздоръ знатоки, и все это подъ названіемъ „тона". Недостатокъ тона обусловливаютъ тѣ предметы, которые выглядятъ яркими по своему собственному дѣйствительному цвѣту, а не вслѣдствіе освѣщенія, и вслѣдствіе вытекающей отсюда невозможности усилить яркость ихъ цвѣта при помощи освѣщенія.

§ 3. Различіе между тономъ въ первомъ смыслѣ слова и воздушной перспективой.

Первое изъ этихъ значеній слова „тонъ" легко смѣшать съ тѣмъ, что обыкновенно называютъ „воздушной перспективой". Но „воздушная перспектива" есть выраженіе пространства любыми средствами: остротой краевъ, яркостью красокъ и т. д., съ помощью усиленія тѣней; воздушная перспектива, требуетъ чтобы предметы отличались другъ отъ друга такой степенью интенсивности, которая была бы *пропорціональна* ихъ разстоянію; при этомъ воздушная перспектива не требуетъ, чтобы различіе между отдаленнѣйшимъ и самымъ близкимъ предметомъ было въ количественномъ отношеніи совершенно таково какъ въ природѣ. Но то, что я назвалъ „тономъ", требуетъ чтобы существовало совершенно равное по количеству различіе и совершенно одинаковое подраздѣленіе различій.

§ 4. Картины старыхъ мастеровъ совершенны въ смыслѣ отношенія среднихъ цвѣтовъ къ свѣту.

И вотъ картины старыхъ мастеровъ, отличающіяся прекраснымъ тономъ, въ этомъ отношеніи напоминаютъ ноты природы, взятыя двумя—тремя октавами ниже; темные предметы, занимающіе среднее положеніе, имѣютъ къ свѣту, падающему съ неба, точь въ точь такое же отношеніе, какое они имѣютъ въ природѣ, но свѣтъ, по необходимости, долженъ быть безконечно пониженъ и масса тѣни въ такой же степени усилена. Когда я смотрѣлъ въ сумрачный день на изображеніе въ камерѣ-обскурѣ, меня не разъ поражало замѣчательное сходство такого изображенія съ какой-нибудь прекраснѣйшей картиной старыхъ мастеровъ. Листва становится совершенно темной, и въ массѣ листьевъ нельзя ничего разсмотрѣть, развѣ иногда здѣсь или тамъ мелькнетъ серебристый свѣтъ отдѣльнаго стебелька или озаренная кучка листьевъ.

Если-бы это совершалось послѣдовательно, еслибы всѣ ноты природы передавались на двѣ—три октавы ниже, то такой методъ былъ бы правильнымъ и необходимымъ; но слѣдуетъ замѣтить, что природа превосходитъ насъ не только по своей способности достигать свѣта; въ этомъ отношеніи ея сила выше нашей востолько разъ, во сколько солнце превосходитъ бѣлую бумагу. Но природа безконечно выше насъ и по своей способности давать тѣнь. Ея глубочайшія тѣни — пустыя пространства, отъ которыхъ для глаза не отсвѣчиваетъ никакого свѣта; а наши тѣни не что иное, какъ темная поверхность, которая, какъ бы ни была она черна, все таки отражаетъ огромное количество свѣта; если такую тѣнь сопоставить съ какой-нибудь глубочайшей темнотою въ природѣ, то эта тѣнь покажется намъ яснымъ свѣтомъ. Бѣлая бумага служитъ намъ для выраженія самаго яркаго свѣта, а явно освѣщенная поверхность для выраженія самой глубокой тѣни; и съ этими скудными средствами мы должны пройти сквозь строй, который создала природа, съ солнцемъ для выраженія ея свѣта, и пустотой для ея мрака. Само собою разумѣется, что она имѣетъ возможность погружать въ мракъ свои матеріальные предметы, выдѣляя ихъ изъ блестящаго воздушнаго тона своего неба и давая при этомъ въ самихъ предметахъ тысячи промежуточныхъ разстояній и тоновъ, прежде чѣмъ дойти до чернаго или чего-нибудь подобнаго: всѣ освѣщенныя мѣста ея предметовъ настолько отчетливѣе, живѣе и свѣтлѣе ея ближайшихъ и самыхъ темныхъ тѣней, насколько небо свѣтлѣе этихъ освѣщенныхъ мѣстъ. Но если мы, замѣняя небо нашимъ бѣднымъ тусклымъ желтымъ цвѣтомъ будемъ добиваться такого же отношенія тѣни въ матеріальныхъ предметахъ, мы сразу спустимся до низшей ступени нашей лѣстницы: и что намъ тогда дѣлать? откуда взять всѣ промежуточныя разстоянія? какъ выразить воздушныя отношенія между самими частями; напр., листвы, отдаленнѣйшіе стебли которой уже сами по себѣ почти чернаго цвѣта?— какъ дойти отсюда до передняго плана, и сдѣлавъ это, какимъ путемъ выразимъ мы различіе между его плотными частями, которые мы сдѣлали уже черными, насколько могли, и его пустыми впадинами, которыя природа отмѣтила рѣзкой и ясной чернотой среди освѣщенныхъ частей его поверхности? Нельзя не видѣть съ перваго же момента слѣдующаго явленія; положимъ при переходѣ отъ одного разстоянія къ другому мы влагаемъ такую же количественную разницу въ силу тѣни, какая существуетъ въ самой природѣ; тогда за подобную растрату нашихъ средствъ мы должны

§ 5. А слѣдовательно совершенно ложны въ смыслѣ отношенія среднихъ цвѣтовъ къ мраку.

уплатить тѣмъ, что совершенно опустимъ съ полдюжины другихъ разстояній, ничуть не менѣе важныхъ и не менѣе ярко обозначенныхъ, т.-е. должны пожертвовать множествомъ истинъ для достиженія одной. Этими-то средствами старые мастера достигали своей правдивости (?) тона. Они выбирали только тѣ переходы разстояній, которые были особенно замѣтны и ясны, напр. переходы отъ неба къ листьямъ, отъ облаковъ къ горамъ, и они соблюдали по отношенію къ нимъ точно степени различія въ тѣни, подражая природѣ съ необыкновенной аккуратностью. Такимъ путемъ истощались ихъ средства, и они были принуждены оставить свои деревья въ видѣ плоскихъ однородныхъ массъ, представлявшихъ собою просто заполненные до краевъ контуры, и опускать тысячами истины пространства въ каждой отдѣльной части своей картины. Но они не заботились объ этомъ; это избавляло ихъ отъ хлопотъ; они достигали своей великой цѣли: подражательнаго эффекта; они били навѣрняка въ тѣхъ мѣстахъ, гдѣ обыкновенный невзыскательный глазъ ищетъ только подражанія, и они достигли величайшей и самой правдоподобной иллюзіи правдивости тона, которую только способно дать искусство.

§ 6. Общая ложность такой системы.

Но они были расточителями и безумными расточителями въ искусствѣ; они тратили свои средства цѣликомъ на достиженіе одной истины и оказывались безсильными, когда нужно было схватить тысячи истинъ. И развѣ достойно названія истины такое отношеніе къ дѣлу: намъ нужно передать пространную исторію; для полнаго разсказа у насъ не хватаетъ ни времени, ни языка, и вмѣсто того, чтобы укоротить всѣ части пропорціонально ихъ значенію, мы опускаемъ или игнорируемъ бо́льшую часть ихъ, для того чтобы съ буквальною точностью остановиться на двухъ-трехъ. Мало того, та самая истина, которой въ жертву принесены всѣ остальныя, становится ложью, благодаря ихъ отсутствію; отношеніе дерева къ небу невозможно выразить, потому что нѣтъ отношенія отдѣльныхъ его частей другъ къ другу.

§ 7. Принципъ Тернера въ этомъ отношеніи.

Тернеръ съ самаго начала исходитъ отъ совершенно другого принципа. Онъ смѣло принимаетъ чистый бѣлый цвѣтъ (и совершенно основательно, такъ какъ этотъ цвѣтъ напоминаетъ самый яркій солнечный лучъ) за самый яркій свой свѣтъ, а сажу за самую темную тѣнь; и каждая степень тѣни между ними указываетъ отдѣльную степень разстоянія*, передавая каждый шагъ приближенія,

* Конечно, я не говорю здѣсь объ употребленіи свѣтотѣни, но о томъ количествѣ густоты тѣни, которыми caeteris paribus близкій предметъ превышаетъ отдаленный. Объ истинности системъ Тернера и старинныхъ мастеровъ относительно свѣтотѣни см. гл. III этого отдѣла, § 8.

не ту точную разницу въ степени, которую онъ имѣлъ бы въ природѣ, а разницу, относящуюся къ этой такъ, какъ высшая возможная для него тѣнь относится къ высшей тѣни въ природѣ. Такимъ образомъ предметъ, находящійся на полпути между его горизонтомъ и его переднимъ планомъ, будетъ оттѣненъ ровно въ половинной силѣ и каждое малѣйшее дѣленіе промежуточнаго пространства будетъ имѣть соотвѣтствующую ей долю меньшей силы. И вотъ, гдѣ старые мастера выражаютъ одно разстояніе, онъ выражаетъ сотни, гдѣ они показали намъ фурлонги, онъ показываетъ лиги *. Который изъ этихъ двухъ способовъ болѣе согласуется съ истиной, этотъ вопросъ, мнѣ кажется, я могу спокойно предоставить на разрѣшеніе самому читателю. Онъ увидитъ на первомъ примѣрѣ, что обманчивое подражаніе природѣ несовмѣстимо съ реальной правдой; тѣ самыя средства, которыми старые мастера достигали кажущейся точности тона, столь пріятной для глаза, принуждали ихъ оставлять всякую идею дѣйствительныхъ отношеній разстоянія и воспроизводить только немногія послѣдовательныя и рѣзко замѣтныя его ступени, какъ это бываетъ въ театральныхъ декораціяхъ; между тѣмъ въ природѣ переходы по мѣрѣ удаленія незамѣтны, многочисленны, симметричны; она столько же заботится объ отдѣленіи ближайшаго куста отъ самаго отдаленнаго, сколько объ отдѣленіи ближайшей вѣтки отъ сосѣдней.

§ 8. Сравненіе „Фокіона" Пуссена.

Возьмите, напр., одинъ изъ прекраснѣйшихъ пейзажей, какіе только произвело старинное искусство, твореніе дѣйствительно великаго и мыслящаго ума, спокойное произведеніе Николая Пуссена въ нашей собственной національной галлереѣ; на немъ изображенъ путешественникъ, умывающій себѣ ноги. Первая мысль, которая приходитъ намъ въ голову при видѣ картины, это та, что предъ нами вечеръ и что весь свѣтъ падаетъ съ горизонта. Въ дѣйствительно вовсе не такъ: ровно полдень, и свѣтъ падаетъ отвѣсно слѣва, какъ показываетъ тѣнь палки на пьедесталѣ, находящемся на правой сторонѣ; если бы солнце было не особенно высоко, эта тѣнь не могла бы утратиться на полпути; а если бы оно не было сбоку, то тѣнь была бы наклонной вмѣсто вертикальной. Теперь

* Фурлонгъ — стадія, осьмая часть англійск. мили, лига—разстояніе въ три географ. мили.

задайте себѣ вопросъ и откровенно отвѣтьте на него, являются ли эти черныя массы листьевъ, въ которыхъ едва ли можно разсмотрѣть какую-нибудь форму, кромѣ контура, настоящимъ изображеніемъ деревьевъ подъ полуденнымъ солнечнымъ свѣтомъ, льющимся слѣва; эти массы должны бы быть золотисто-зелеными, а каждый листикъ долженъ быть отмѣченъ рѣзкою тѣнью, каждая вѣтка — искрящимся свѣтомъ. Единственную правду въ картинѣ составляетъ точно переданная степень рельефности, съ которой деревья и горы выдѣляются изъ небеснаго фона; и ей безъ колебанія принесены въ жертву и строеніе горъ, и запутанность листвы, и все, что указываетъ на природу свѣта, или на характеръ предметовъ. Такъ много ложнаго пришлось допустить, чтобы достигнуть двухъ видимыхъ истинъ тона. Или возьмите другой, еще болѣе яркій примѣръ, именно картину подъ № 260 въ Дёльвичской галлереѣ, гдѣ стволы деревьевъ на лѣвой сторонѣ такъ черны, какъ только возможно. И нѣтъ, и не можетъ быть ни малѣйшаго увеличенія силы, никакого указанія на разстояніе между ними и переднимъ планомъ ни при помощи красокъ, ни другихъ средствъ.

§ 9. Съ картиной Тернера «Меркурій и Аргусъ»

Сравните съ этими картинами то обращеніе съ своимъ матеріаломъ, которое обнаружилъ Тернеръ въ картинѣ *Меркурій и Аргусъ*. Здѣсь свѣтъ у него свѣтитъ дѣйствительно издалека, солнце находится почти въ центрѣ картины и рельефность, съ которой рѣзко выдѣляются изъ него предметы, находитъ здѣсь больше оправданія, чѣмъ въ картинѣ Пуссена. Но этотъ темный рельефъ во всей его силѣ примѣненъ только къ ближайшей группѣ листьевъ, свѣшивающихся на переднемъ планѣ на лѣвой сторонѣ, и между этими и болѣе отдаленными членами той же группы, хотя ихъ отдѣляютъ только три-четыре ярда, видна отчетливо воздушная перспектива, промежуточная мгла и свѣтъ; между тѣмъ большое дерево въ центрѣ, хотя и очень темно, такъ какъ оно очень близко, по сравненію съ цѣлымъ разстояніемъ, тѣмъ не менѣе гораздо слабѣе въ отношеніи интенсивности тѣни по сравненію съ упомянутой ближайшей группой листьевъ и блѣдно по сравненію съ переднимъ планомъ вообще. Правда, вслѣдствіе этого названное дерево не имѣетъ тѣни такой густоты по сравненію съ небомъ, какую оно имѣло бы въ природѣ, но оно имѣетъ ея ровно настолько, насколько возможно ее имѣть, чтобы быть въ одинаковомъ отношеніи къ близкимъ предметамъ. И для мыслящаго читателя несомнѣнно, что какіе бы фокусы или обманчивыя иллюзіи ни достигались противоположнымъ способомъ передачи, это единственно

научная или по существу правильная система и то, что она теряетъ въ тонѣ, она выигрываетъ въ воздушной перспективѣ.

§ 10. И съ виньеткой „Datur Hora Quieti".

Сравните далѣе съ упомянутыми картинами послѣднюю виньетку въ поэмахъ Роджерса: „Datur Hora Quieti", гдѣ все, даже самыя темныя части деревьевъ, блѣдны и полны переходовъ. Даже мостъ въ томъ мѣстѣ, гдѣ на него падаетъ лучъ солнечнаго свѣта, скорѣе теряется въ свѣтѣ, чѣмъ рельефно выступаетъ изъ него, пока мы не доходимъ до передняго плана, и тогда сильный мѣстный черный цвѣтъ плуга отодвигаетъ всю картину въ отдаленіе и въ сферу солнечнаго свѣта. Я не знаю въ искусствѣ ничего, что можно было бы хоть на минуту поставить рядомъ съ этимъ рисункомъ по интенсивности свѣта и покоя, соединившихся здѣсь.

§ 11. Второе значеніе слова „тонъ".

Замѣтьте, я въ настоящее время ничего не говорю о красотѣ или желательности системы старинныхъ мастеровъ; она можетъ быть возвышена, поразительна, идеальна, полна мысли и другихъ великихъ свойствъ; но все, что я вижу въ ней въ настоящее время, это то, что она несогласна съ *правдой*, тогда какъ система Тернера настолько близка къ истинѣ, настолько обдумана, насколько позволяютъ средства искусства.

§ 12. Замѣчательная разница въ этомъ отношеніи между картинами и рисунками Тернера.

Я имѣлъ въ виду не эту сторону предмета, когда допускалъ, что наши великіе современные живописцы уступаютъ Клоду и Пуссену; я имѣлъ въ виду другое, болѣе обычное значеніе, въ которомъ употребляется слово „тонъ" — точное отношеніе и соотвѣтствіе тѣни и свѣта, а также цвѣтовъ всѣхъ предметовъ между собою, и въ особенности то драгоцѣнное свойство каждой накладываемой краски, которое заставляетъ ее казаться спокойнымъ цвѣтомъ при освѣщеніи, а не яркимъ цвѣтомъ въ тѣни. Впрочемъ, я говорю: „уступаютъ" только по отношенію къ картинамъ Тернера, а не къ рисункамъ его. Изъ произведеній, поименованныхъ въ V главѣ слѣдующаго отдѣла, я могъ бы выбрать образцы тона, безусловно безукоризненные и совершенные, начиная отъ самыхъ холодныхъ сѣрыхъ тоновъ зимняго разсвѣта и кончая яркимъ пламенемъ лѣтняго полдня. И различіе между отличительнымъ характеромъ этихъ образцовъ и всѣхъ почти картинъ (раннія картины Тернера, написанныя масляными красками, далеко не такъ совершенны по тону, какъ большинство послѣднихъ) трудно объяснить, если не предположить, что есть въ матеріалѣ нѣчто такое, съ чѣмъ не въ состояніи справиться современные художники; это обстоятельство застав-

ляетъ самого Тернера въ живописи масляными красками заботиться меньше о тонѣ, чѣмъ о другихъ болѣе важныхъ качествахъ. Всѣ неудачи Колькотта, борьба котораго съ тономъ такъ неизмѣнно оканчивается зимнею дрожью или коричневой краской, несчастье Ландсира съ его вечернимъ небомъ, фигурировавшимъ на выставкѣ 1842 года, безсиліе Стэнфильда, грубость и отсутствіе прозрачности у Этти, который не могъ вполнѣ одолѣть этихъ недостатковъ, не смотря на свой прекрасный талантъ и удивительныя знанія, — все это служитъ роковымъ и убѣдительнымъ доказательствомъ того, что современные художники въ общемъ страдаютъ скорѣе незнаніемъ средствъ, чѣмъ отсутствіемъ желанія.

§ 13. Причина этого не въ неумѣніи справляться съ матеріаломъ.

Что же касается Тернера, то хотя недостатки тона въ его раннихъ произведеніяхъ (напр., „Паденіе Карѳагена" и другія картины, написанныя въ тотъ періодъ, когда онъ передавалъ самые утонченные оттѣнки свѣта акварелью) какъ будто говорятъ въ пользу такого предположенія, но въ его послѣднихъ произведеніяхъ есть мѣста (напр., солнечный свѣтъ надъ моремъ въ картинѣ „Невольничій корабль"), прямо противорѣчащія этому предположенію и доказывающія намъ, что тамъ, гдѣ онъ грѣшитъ въ тонѣ (какъ, напр., въ *Виллѣ Цицерона),* это происходитъ не отъ неумѣнья достигнуть вѣрнаго тона, а скорѣе отъ стремленія къ другимъ, болѣе благороднымъ цѣлямъ. Поэтому я коснусь здѣсь тѣхъ спеціальныхъ путей, которыхъ держится Тернеръ по отношенію къ тону въ своихъ современныхъ академическихъ картинахъ; раннія необходимо сразу устранить. Поставьте настоящее нетронутое произведеніе Клода рядомъ съ „Переходомъ черезъ ручей" и вы моментально поймете разницу въ цѣнности и нѣжности тона и поймете съ тѣмъ болѣе тягостнымъ чувствомъ, что картинѣ Тернера именно недостаетъ свѣжести и прозрачности Клода; именно здѣсь бы эти качества были у мѣста и, повидимому, ихъ добивались. Передній планъ картины „Построеніе Карѳагена" и большая часть архитектуры въ картинѣ „Паденіе Карѳагена" также тяжеловѣсны и кажутся намалеванными, если сравнить ихъ съ лучшими мѣстами солнечнаго свѣта у Клода. Дѣйствительно великій и простой образецъ тона представляетъ собою картина, принадлежащая Ольнету—„Солнечный закатъ за ивами"; но даже и здѣсь недостаетъ утонченной отдѣлки тѣней и крайнее разстояніе сдѣлано грубо. Не то видимъ мы въ послѣднихъ академическихъ картинахъ; многія мѣста въ нихъ прямо безукоризнены; онѣ прекрасно отдѣланы, и за исключеніемъ *Виллы Цицерона,* картины,

написанныя въ послѣднія десять лѣтъ, почти всѣ представляютъ или образцы совершеннаго тона или какой-нибудь высшей красоты, которой тонъ принесенъ въ жертву. Если мы обратимся къ требованіямъ природы и къ превосходству ея средствъ по сравненію съ нашими, мы увидимъ, для чего и какъ онъ жертвуетъ тономъ.

§ 14. Слѣдуетъ различать два свойства свѣта.

На свѣтъ, съ точки зрѣнія тона, который онъ придаетъ предметамъ, слѣдуетъ смотрѣть двояко: онъ бываетъ нейтральнымъ, бѣлымъ и тогда выдѣляетъ намъ мѣстные цвѣта правильно, или этотъ свѣтъ самъ имѣетъ извѣстный колоритъ и вслѣдствіе этого онъ видоизмѣняетъ мѣстные цвѣта, благодаря своему собственному. Но способность чистаго бѣлаго свѣта выдѣлять мѣстные цвѣта удивительно разнообразна. Утренній свѣтъ около девяти или десяти часовъ утра бываетъ обыкновенно совершенно чистымъ; но различіе его дѣйствія въ различные дни, независимо отъ одного блеска, столь же непостижимо, сколько необъяснимо. Всякому извѣстно, какъ капризно мѣняются со дня на день цвѣта краснаго опала, и какъ рѣдко свѣтъ выставляетъ ихъ во всей полнотѣ. И вотъ выраженіе того необыкновеннаго, всюду проникающаго, глубокаго нейтральнаго свѣта, который, не *измѣняя* цвѣтовъ, доводитъ каждый изъ нихъ до самой высшей возможной степени, до самой, такъ сказать, верхней ноты чистой мелодичной густоты, — выраженіе этого свѣта является главнымъ свойствомъ картины прекраснаго тона у великихъ *колористовъ* въ противоположность картинамъ столь же высокаго тона у мастеровъ, которые, пренебрегая колоритомъ, довольствуются, подобно Кюипу, тѣмъ, что упускаютъ мѣстные цвѣта въ золотистомъ сіяніи все поглощающаго свѣта.

§ 15. Ложныя средства при помощи которыхъ Тиціанъ достигаетъ кажущагося достоинства свѣта.

Ложное, въ такомъ нейтральномъ тонѣ, если его можно такъ назвать, является скорѣе вопросомъ чувства, чѣмъ доказательства, потому что всякій цвѣтъ *возможенъ* подъ такимъ свѣтомъ; только скудости и слабости слѣдуетъ избѣгать, но и онѣ являются скорѣе вопросами ощущенія, чѣмъ разсужденія. Несмотря на то, легко показать, при помощи какихъ ложныхъ и преувеличенныхъ средствъ достигнуты богатство и торжественность колорита въ картинахъ, прославляемыхъ болѣе всего именно за это достоинство. Трудно представить себѣ что-нибудь болѣе великолѣпно-невозможное, чѣмъ синева отдаленнаго пейзажа въ картинѣ Тиціана „Вакхъ и Аріадна"; невозможное не вслѣдствіе ея яркости, а вслѣдствіе того, что она недостаточно смягчена и воз-

душна для обоснованія чистоты своего цвѣта; она слишкомъ темная и голубая въ одно и то же время; и, дѣйствительно, въ ней настолько не достаетъ атмосферы, что, если бы не различіе формъ, невозможно было бы горы, отстоящія по замыслу автора на десять миль, отдѣлить отъ платья Аріадны, находящагося близъ зрителя. Но сдѣлайте эту синеву блѣдной, воздушной и отдаленной; сдѣлайте ее хоть въ незначительной степени похожей на правильный цвѣтъ природы, и вся ея интенсивность и блескъ мигомъ исчезнутъ. То же самое и въ утонченномъ, неподражаемомъ небольшомъ образчикѣ колорита: „Европа“, находящемся въ Дёльвичской галлереѣ; синева темнаго мыса налѣво совершенно нелѣпа и невозможна, и теплые тона облаковъ также, если только предъ нами не закатъ солнца; но синева невозможна еще по спеціальной причинѣ, именно она ближе нѣкоторыхъ пунктовъ земли, которые также находятся въ тѣни и однако изображены теплымъ сѣрымъ. Въ общемъ все достоинство и тонъ картины были бы уничтожены, если бы измѣнить синеву.

§ 16. Тернеръ не пользуется подобными средствами.

Тернеръ же допускаетъ богатство только въ такой степени, поскольку это согласуется съ правдивостью воздушнаго эффекта, но онъ никогда не пожертвуетъ высшими истинами своего пейзажа ради яркости колорита, какъ дѣлаетъ Тиціанъ. Онъ несравненно охотнѣе старается передать протяженность пространства и полноту формъ, чѣмъ тонкую гармонію тона. Онъ слишкомъ хорошо понимаетъ неспособность искусства съ его слабыми свѣтовыми средствами передавать то обиліе переходовъ, которое существуетъ въ природѣ; вслѣдствіе этого онъ принимаетъ чистый бѣлый цвѣтъ за выраженіе самаго яркаго свѣта, и уже чистый желтый можетъ дать ему высшую ступень на лѣстницѣ тѣней; такимъ образомъ, онъ необходимо долженъ уступить по богатству эффекта стариннымъ мастерамъ тона, которые всегда пользовались золотымъ цвѣтомъ въ качествѣ самаго яркаго свѣта, но онъ достигаетъ благодаря такой жертвѣ тысячи другихъ болѣе существенныхъ истинъ. Въ самомъ дѣлѣ, хотя намъ извѣстно, что въ теоріи теплый цвѣтъ прекраснаго тона съ точки зрѣнія нашихъ чувствъ несравненно больше, чѣмъ бѣлый, походитъ на свѣтъ, но за то нѣтъ никакой возможности отмѣтить между подобнымъ сдержанно яркимъ свѣтомъ и густѣйшею тѣнью такое же число переходовъ, какое мы можемъ отмѣтить между этой тѣнью и бѣлымъ. А такъ какъ эти переходы необходимы для того, чтобы передать явленія формъ и разстоянія, которыя, какъ выше сказано, важнѣе истинъ

§ 17. Но благодаря этой жертвѣ онъ выигрываетъ въ существенныхъ истинахъ.

тона *, то Тернеръ жертвуетъ великолѣпіемъ своей картины ради ея совершенства и способомъ изображенія ради содержанія. И онъ не только правъ, поступая такимъ образомъ, въ отношеніи пространства, но правъ также, если разсматривать теоретически вопросъ о колоритѣ. Въ самомъ дѣлѣ, какъ мы выше замѣтили, только бѣлый свѣтъ, полная несмягченная группа лучей вполнѣ выдѣляетъ мѣстный цвѣтъ, и если картина полна въ системѣ своихъ цвѣтовъ, т.-е. если она имѣетъ каждый изъ трехъ основныхъ цвѣтовъ во всей чистотѣ, то бѣлый цвѣтъ *долженъ* служить въ ней выраженіемъ самаго яркаго цвѣта, иначе чистота по крайней мѣрѣ одного изъ нихъ, невозможна.

§ 18. Второе качество свѣта.

Это обстоятельство приводитъ насъ къ тому, чтобы отмѣтить второе свойство свѣта, встрѣчающееся гораздо чаще перваго (оно получается, когда самую яркую степень свѣта мы изображаемъ посредствомъ желтаго), именю тотъ дѣйствительный колоритъ свѣта, который онъ имѣетъ самъ по себѣ; этотъ колоритъ измѣняетъ всѣ мѣстные цвѣта, на которые падаетъ свѣтъ, и вслѣдствіе этого передаетъ одни цвѣта такъ, какъ нужно, а другіе невозможнымъ образомъ. Подъ прямымъ желтымъ свѣтомъ заходящаго солнца, чистый бѣлый, напр., и чистый голубой невозможны, потому что самые чистые бѣлые и голубые цвѣта, какіе только могла бы произвести природа, этотъ свѣтъ превратитъ до нѣкоторой степени въ золотые или зеленые. Когда же солнце отстоитъ на полъ-градуса отъ горизонта при ясномъ небѣ, тогда золотой свѣтъ смѣняется розовымъ, и его дѣйствіе на мѣстные цвѣта становится еще болѣе подавляющимъ. Я видѣлъ блѣдный свѣжій зеленый цвѣтъ осенней растительности въ венеціанскихъ садахъ на сторонѣ, носящей названіе Lido; яркій солнечный закатъ превратилъ этотъ зеленый цвѣтъ въ рыжеватый или въ что-то среднее между рыжимъ и кармазиннымъ; всякіе слѣды зеленаго цвѣта были совершенно уничтожены. Точно также подъ всякимъ свѣтомъ, имѣющимъ окраску, (а отъ зари до сумерокъ не часто можно видѣть свѣтъ, который не былъ бы хоть немного окрашенъ, благодаря различнымъ атмосферическимъ случайностямъ) происходитъ измѣненіе мѣстнаго цвѣта; и если этотъ свѣтъ распредѣленъ въ картинѣ съ такою пропорціональностью, что сразу чувствуется и мѣстный цвѣтъ, самъ по себѣ, и тотъ оттѣнокъ, который получается отъ вліянія окрашеннаго свѣта, тогда картина правдива по своему тону.

* Болѣе важны, замѣтьте, какъ *предметы истины или какъ факты*. Часто можетъ случиться, что тонъ, какъ предметъ чувства, важнѣе ихъ обоихъ. Но этого мы здѣсь не касаемся.

§ 19. Совершенство Кюипа въ этомъ отношеніи, соединенное съ многочисленными промахами.

Какъ образчикъ дѣйствія, производимаго желтымъ солнечнымъ свѣтомъ, можно было бы выбрать отдѣльныя мѣста изъ хорошихъ картинъ Кюипа, равныхъ которымъ никогда не создавало искусство. Но я сомнѣваюсь, существуетъ ли во всемъ мірѣ хоть одно *свѣтлое* произведеніе Кюипа, которое въ цѣломъ не представляло бы крупныхъ промаховъ въ тонѣ.

Я рѣдко видѣлъ прекрасную картину Кюипа, которую бы не портило ярко-красное платье какой-нибудь главной фигуры, ярко-красный цвѣтъ, совершенно незатронутый и несогрѣтый золотистымъ оттѣнкомъ остальной картины; и, что еще хуже, между отдѣльными частями этого платья, освѣщенными и лежащими въ тѣни, разница очень незначительна, такъ что кажется, будто оно находится совершенно внѣ солнечнаго свѣта и будто этотъ ярко-красный цвѣтъ лежитъ въ сферѣ мертваго холоднаго дневного свѣта. Возможно, что первоначальный цвѣтъ утратился во всѣхъ случаяхъ или что эти части были перекрашены возмутительнѣйшимъ образомъ. Но я скорѣе склоненъ думать, что онѣ подлинныя, потому что даже среди лучшихъ его картинъ замѣтно повтореніе тѣхъ же промаховъ въ другихъ цвѣтахъ; возьмите, напр., зеленый цвѣтъ въ изображеніи крутого берега на правой сторонѣ крупнѣйшей картины въ Дёльвичской галлереѣ, или коричневый въ изображеніи лежащей коровы на той же самой картинѣ; эта корова представляетъ въ высшей степени рѣзкій и непріятный контрастъ съ другой, стоящей возлѣ нея. Бокъ послѣдней купается въ волнахъ солнечнаго свѣта, а лежащая корова окрашена мертвой, лишенной прозрачности и жизни коричневой краской, какая могла только выйти въ грубомъ видѣ съ палитры неопытнаго новичка. Далѣе въ картинѣ подъ № 83 фигуры на правой сторонѣ прогуливаются, залитыя яркимъ свѣтомъ, и другія фигуры подальше отъ нихъ оставляютъ между нами и собою полосу чистыхъ ясныхъ солнечныхъ лучей въ одинъ, два фурлонга; и въ то же время коровы, находящіяся въ центрѣ, совершенно, бѣдняжки, лишены свѣта и воздуха. Хотя эти неудачныя мѣста часто ускользаютъ отъ взора, когда мы находимся вблизи картины и можемъ сосредоточиться на томъ, что въ ней есть прекраснаго, однако онѣ нарушаютъ цѣльность эффекта; и я невольно задаюсь вопросомъ, существуютъ ли въ какомъ бы то ни было произведеніи Кюипа яркіе цвѣта, которые не утратили бы своего эффекта, не стали бы холодными и плоскими на разстояніи десяти—двѣнадцати шаговъ; они сохраняютъ свое дѣйствіе только тогда, когда глазъ достаточно близокъ къ нимъ, чтобы остановиться на правильно

сдѣланныхъ мѣстахъ, не охватывая цѣлаго. Возьмите, напр., большую картину въ нашей Національной галлереѣ и посмотрите на нее, ставъ у находящейся напротивъ двери, откуда кажется, что корова находится гораздо ближе собакъ, а золотые тона дали похожи скорѣе на рисунокъ, сдѣланный сепіей, чѣмъ на солнечный свѣтъ; главная причина этого заключается въ томъ, что среди этихъ тоновъ не проглядываютъ совершенно воздушные сѣрые цвѣта.

§ 20. Тернеръ не такъ совершененъ въ частяхъ, но гораздо болѣе совершененъ въ цѣломъ.

Среди произведеній Тернера нѣтъ ни одного, которое бы представляло такое вѣрное подраженіе солнечному свѣту, какъ лучшія мѣста у Кюипа; но за то у него нѣтъ слѣдовъ упомянутыхъ промаховъ. Правда, въ своей страстной любви къ колориту Тернеръ обыкновенно допускалъ въ высшей степени холодныя вставки въ картинахъ самаго теплаго тона; но эти холодныя мѣста, замѣтьте, никогда не представляли собою теплыхъ цвѣтовъ, не озаренныхъ свѣтомъ, безполезныхъ въ качествѣ контрастовъ, и въ то же время вносящихъ дисгармонію въ тонъ; это частицы, дѣйствительно, самыхъ холодныхъ цвѣтовъ, онѣ устранены отчасти отъ общаго вліянія свѣта и въ высшей степени цѣнны, какъ цвѣтъ, хотя,—будь это сказано со всевозможной почтительностью,—по моему мнѣнію, онѣ иногда чуть-чуть портятъ то, что безъ нихъ было бы совершеннымъ тономъ. Напр., двѣ полосы, голубая и бѣлая, на развѣвающемся флагѣ *Невольничьяго корабля*, являются нѣсколько въ излишней степени чисто холодными. Мнѣ кажется, что и голубой и бѣлый цвѣтъ невозможны подъ такимъ свѣтомъ; точно также и бѣлыя части платья Наполеона своей холодностью нарушаютъ въ совершенствѣ выдержанную теплоту всей остальной картины. Но и въ томъ и другомъ случаѣ мы имѣемъ отраженный свѣтъ, а между тѣмъ почти невозможно сказать, какіе тона могутъ получиться даже при самомъ тепломъ свѣтѣ, отраженномъ отъ холодной поверхности, такъ что въ дѣйствительности мы не можемъ доказать, что эти части фальшивы; и хотя *тонъ* картины понравился бы намъ гораздо больше, если бы онѣ были нѣсколько теплѣе, но *цвѣтъ* ея не можетъ не нравиться намъ больше при теперешнемъ видѣ этихъ частей; у Кюипа же неудачныя мѣста не только явно фальшивы, находясь въ сферѣ непосредственнаго свѣта, но онѣ настолько же непріятны по колориту, насколько фальшивы по тону и вредятъ всему, что находится возлѣ нихъ. Лучшимъ доказательствомъ буквальной точности тона у Тернера служитъ совершенное и неизмѣнное дѣйствіе всѣхъ его картинъ на любомъ разстояніи. Мы приближаемся только для того,

чтобы видѣть каждое отверстіе въ листвѣ, мы отходимъ только для того, чтобы видѣть, какъ эта листва раскинулась надъ мѣстностью, потому что картина, въ ея цѣломъ, ярко горитъ подобно солнцу или звѣздѣ, на какомъ бы разстояніи мы ни находились, и озаряетъ воздухъ между собою и нами; между тѣмъ на картины Клода, даже на многія изъ лучшихъ слѣдуетъ смотрѣть близко, чтобы понять ихъ, и онѣ теряютъ свѣтъ при каждомъ нашемъ шагѣ, когда мы отходимъ отъ нихъ. Самое меньшее изъ трехъ изображеній гавани, въ Національной галлереѣ, представляетъ собою картину прекраснаго, правильнаго тона, когда мы стоимъ вблизи, но на разстояніи десяти ярдовъ она кажется грязно-кирпичнаго цвѣта, непріятно и явно фальшивой въ цѣломъ по своему тону.

§ 21. Способность Тернера соединять нѣсколько тоновъ.

Сравненіе Тернера съ Кюнномъ и Клодомъ можетъ для нѣкоторыхъ показаться страннымъ, но главною причиной этого служитъ то обстоятельство, что мы не привыкли внимательно анализировать тѣ трудныя и смѣлыя мѣста въ картинахъ современнаго мастера, которыя съ перваго разу ничего не говорятъ нашему обычному понятію объ истинѣ, потому что онъ обыкновенно соединяетъ два, три и даже больше отдѣльныхъ тоновъ въ одной картинѣ. Въ этомъ отношеніи онъ строго слѣдуетъ природѣ, потому что всегда, когда измѣнчивъ климатъ, мѣняется и тонъ, а климатъ мѣняется при каждомъ подъемѣ въ 200 футовъ, такъ что верхнія облака сильно отличаются по тону отъ нижнихъ, а эти отъ остальнаго пейзажа и, по всей вѣроятности, одна часть горизонта отъ другой. И когда природа даритъ намъ высшую степень этого явленія, какъ это бываетъ всегда въ наиболѣе пышныхъ ея эффектахъ, она не отпечатлѣвается вдругъ интенсивностью тона, какъ въ густой и спокойной желтизнѣ іюльскаго вечера, а скорѣе роскошью и разнообразіемъ сложнаго колорита, въ которомъ, если мы удѣлимъ ему время и вниманіе, мы постепенно отыщемъ двадцать тоновъ вмѣсто одного. Въ способности соединять холодный свѣтъ съ теплымъ никто никогда не приблизился къ Тернеру, никто даже не вступалъ въ эту область. Старые мастера довольствуются однимъ простымъ тономъ, жертвуя ради его единства всѣми изысканными переходами и разнообразными вспомогательными и измѣнчивыми штрихами, при помощи которыхъ природа соединяетъ каждый часъ съ слѣдующимъ. Они передаютъ теплоту заходящаго солнца, подавляя въ его золотомъ свѣтѣ всѣ предметы, но они не передаютъ этихъ сѣрыхъ оттѣнковъ на горизонтѣ, гдѣ, пробиваясь сквозь умирающій свѣтъ, сбираются холодъ и мракъ ночи, чтобы торжествовать свою побѣду. Объясняется ли это ихъ безсиліемъ или недостаткомъ пониманія, я не берусь рѣшить. Я хочу только указать на смѣлость Тернера въ этомъ отношеніи, какъ на нѣчто такое, равнаго чему искусство никогда не производило, какъ на такую область, въ которой одна попытка уже сама по себѣ является высшей ступенью. Возьмите эффектъ вечера въ картинѣ *Темереръ*. При первомъ взглядѣ на эту картину не обманешься: предъ вами изображеніе дѣйствительно солнечнаго свѣта; но это потому, что въ ней заключается больше, чѣмъ солнечный свѣтъ, потому что подъ блестящимъ покровомъ огненнаго свода, который озаряетъ кораблю его послѣдній путь, находится голубая, темная, пустынная бездна мрака, изъ которой вамъ слышится голосъ ночного вѣтра и глухой ревъ разъяреннаго моря, потому что холодныя мертвыя тѣни сумерекъ пробиваются сквозь каждый солнечный лучъ; и по мѣрѣ того, какъ вы будете смотрѣть на картину, вашему воображенію будутъ рисоваться новыя тѣни и покажется, что блѣдная ночь взошла надъ обширнымъ пространствомъ, утратившимъ всякія формы.

§ 22. Резюме.

И если удѣлить время эффектамъ подобнаго рода, остановиться на отдѣльныхъ тонахъ и изучить законы ихъ согласованія, то въ послѣднихъ академическихъ картинахъ этого великаго художника мы найдемъ много разнообразныхъ истинъ, съ которыми ничто не можетъ сравниться; эти истины не только не достижимы, но и безспорны; и если въ отношеніи исполненія онѣ можетъ быть и уступаютъ лучшимъ мѣстамъ старыхъ мастеровъ, то Тернеръ дѣлаетъ это сознательно; онъ сознательно предпочитаетъ лучше отмѣтить множество истинъ, чѣмъ дать точное подражаніе одной; для этого онъ выдерживаетъ борьбу съ трудностями эффекта, и въ искусствѣ мы не можемъ подыскать другого подобнаго примѣра. Мало того, въ слѣдующей главѣ, посвященной колориту, мы найдемъ дальнѣйшія соображенія, заставляющія сомнѣваться въ правдивости тона у Клода, Кюипа и Пуссена; поводы въ такому сомнѣнію слишкомъ очевидны, и если бы упомянутые художники были единственными соперниками Тернера, то я и не сталъ бы говорить о томъ, что этотъ художникъ вообще кому бы то ни было въ чемъ-нибудь уступаетъ *. Но я

* Мы не можемъ покончить съ вопросомъ о тонѣ, не упомянувъ о произведеніяхъ покойнаго Джорджа Баррета, который оставилъ прекрасные и возвышенные образцы свѣта, а также Джона Варлея, который, хотя его стремленія менѣе вѣрны, часто бываетъ глубокъ въ своихъ чувствахъ. Нѣкоторые эскизы Де Уайнта, также удивительны въ этомъ отношеніи. Что касается нашихъ картинъ, написанныхъ масляными красками, то о нихъ лучше не упоминать. У Колькота самыя

допускаю это, имѣя въ виду не обманчивое подражаніе солнечному свѣту, котораго профессіональные пейзажисты достигаютъ отчаяннымъ преувеличеніемъ тѣней, а скорѣе славу Рубенса, жаръ Тиціана и серебристую нѣжность Кальяри, и можетъ быть болѣе всего драгоцѣнные чистые образцы того глубокаго чувства и небеснаго свѣта, святаго, чистаго и прекраснаго, съ неизмѣнною страстной любовью къ вѣчному, которые освящаютъ безоблачнымъ миромъ глубокія и благородныя представленія ранней итальянской школы — Фра Бартоломео, Перуджино и раннихъ усилій ума Рафаэля.

ГЛАВА II

ПРАВДИВОСТЬ ЦВѢТА

§ 1. Замѣчанія относительно колорита въ картинѣ Г. Пуссена La Riccia.

Въ первой залѣ Національной галлереи находится пейзажъ, приписываемый Гаспару Пуссену, который называютъ, то „Aricia“, то „Le или La Riccia“, по фантазіи составителей каталоговъ. Насколько вѣрно предположеніе, что этотъ пейзажъ похожъ на древнюю Aricia, нынѣшнюю La Riccia вблизи Albano, я не берусь рѣшить, такъ какъ знаю, что большинство городовъ, изображаемыхъ старыми мастерами, столько же похожи на одно мѣсто, сколько на всякое другое, но это во всякомъ случаѣ городъ, стоящій на горѣ, съ тридцатью двумя кустами совершенно одинаковыхъ размѣровъ и съ одинаковымъ приблизительно числомъ листьевъ на каждомъ. Всѣ эти кусты одинаковаго цвѣта, именно тусклаго и непрозрачнаго коричневаго, который переходитъ въ зеленоватый въ мѣстахъ, обращенныхъ къ свѣту; въ одномъ мѣстѣ обнажился кусокъ скалы, который въ природѣ былъ бы, конечно, холоднымъ и сѣрымъ рядомъ съ блестящимъ цвѣтомъ листьевъ и который, находясь, сверхъ того, совершенно въ тѣни, весьма основательно и научно въ виду всего этого окрашенъ въ свѣтлый, пріятный для взора и настоящій кирпично-красный цвѣтъ, представляя собою единственное подобіе колорита во всей картинѣ. Передній планъ представляетъ собою дорогу, которая изображена сѣро-зеленымъ цвѣтомъ, для того, чтобы увѣрить въ томъ, что она ближе къ зри-

вѣрныя цѣли; но такъ какъ у него невѣрный глазъ въ отношеніи цвѣта, то ему не удалось достигнуть успѣха въ тонѣ.

телю, ярко освѣщена и, какъ можно рискнуть предположить, обильно покрыта растительностью, обычной на проѣзжихъ дорогахъ; и правдивость этой картины пополняется пятнами на небѣ на правой сторонѣ, съ присоединеннымъ къ нимъ стволомъ одинаковаго съ ними умѣренно коричневаго цвѣта.

§ 2. При сравненіи съ дѣйствительнымъ видомъ.

Мнѣ пришлось недавно спускаться какъ разъ по этому мѣсту проѣзжей дороги, именно при первомъ поворотѣ, послѣ того какъ покинешь Albano, встрѣчая не мало задержекъ благодаря достойнымъ послѣдователямъ старинныхъ типовъ Вейенто *. Была ужасная буря, когда я покинулъ Римъ; надъ всей Кампаніей мчались сѣрныя синія тучи, разражаясь отъ времени до времени громомъ, и лучи солнца, пробиваясь сквозь нихъ, скользили по развалинамъ клавдіева водопровода, озаряя его безконечныя арки, словно мостъ хаоса. Но когда я взбирался по длинному склону Албанской горы, гроза умчалась на сѣверъ, и прекрасные контуры зданій Albano, его дубовые лѣса съ ихъ манящимъ мракомъ обрисовались на ясномъ фонѣ съ перемежающимися голубыми и янтарными полосами; и надъ послѣдними остатками дождевыхъ облаковъ мало-по-малу засіяло дальнее небо, играя дрожащими лазурными переливами, полуэфирными, полуросистыми. Полуденное солнце спускалось по скалистымъ склонамъ La Riccia, и массы переплетающихся высокихъ листьевъ, осеннія краски которыхъ смѣшивались съ влажной зеленью милліоновъ вѣчно-зеленыхъ елей, были залиты и солнцемъ, и дождемъ. Здѣсь не было цвѣта; это было цѣлое зарево пожара. Пурпурныя, алыя, ярко-багряныя, словно занавѣсъ въ скиніи завѣта, торжествующія деревья спускались въ долину, утопая въ потокахъ свѣта, каждый листокъ трепеталъ и горѣлъ жизнью и молодостью, то вспыхивая яркимъ факеломъ и отражая солнечный лучъ, то загораясь изумрудомъ, когда лучъ, скользнувъ по немъ, перебѣгалъ къ слѣдующему листу. А тамъ въ самой глубинѣ долины зеленыя аллеи сплетались въ могучіе своды, словно бездны между величавыми волнами невѣдомаго, хрустально-чистаго моря; по краямъ ихъ, словно вмѣсто пѣны, разсыпались виноградныя кисти; кругомъ ихъ качались въ воздухѣ серебристые ряды померанцовыхъ вѣтокъ, словно милліонами звѣздъ усѣявъ сѣрыя стѣны скалы, — звѣздъ, то потухающихъ, то вспыхивающихъ, смотря по тому, наклоняло ли ихъ или приподымало легкое дыханіе вѣтерка. Каждая прогалина, покрытая тра-

* „Caecus adulator..,
Dignus Aricinos, qui mendicaret ad axes.
Blandaque devexae jactaret basia rhedae“.

вой, горѣла, словно золотое дно неба, неожиданно сверкая, когда листья то разступались, то смыкались надъ ней, подобно тому какъ сверкаетъ молнія въ облакахъ во время солнечнаго заката. Темныя неподвижныя скалистыя массы,—темныя, хотя и сіяющія алыми мхами,—бросали свои спокойныя тѣни на эти мятежныя лучезарныя прогалины; внизу фонтанъ, обдающій свой мраморный бассейнъ облакомъ голубой пыли и шумящій своимъ безпокойнымъ порывистымъ шумомъ; и надъ всѣмъ этимъ многочисленныя полосы янтарнаго и розоваго цвѣта, священныя облака, въ которыхъ нѣтъ мрака, которыя существуютъ только для того, чтобы освѣщать, виднѣются въ огромныхъ промежуткахъ, отдѣляющихъ сферическія сосны, окаменѣвшія въ своемъ торжественномъ покоѣ; эти облака плывутъ, пока не потеряются въ послѣднемъ, бѣломъ, ослѣпительномъ свѣтѣ безконечной линіи, гдѣ Кампанія расплывается въ сіяющее море.

§ 3. Самъ Тернеръ уступаетъ природѣ въ блескѣ.

Кто же правдивѣе въ изображеніи этого вида, Пуссенъ или Тернеръ? Самъ Тернеръ въ своихъ, даже наиболѣе смѣлыхъ и поразительныхъ усиліяхъ не могъ бы приблизиться къ дѣйствительности. Но идя по этому мѣсту, вы не могли бы подумать или вспомнить ни о чьемъ другомъ произведеніи, которое бы имѣло хоть отдаленнѣйшее сходство съ разстилавшимся передъ вами пейзажемъ. И я не говорю о необычномъ и чрезвычайномъ; въ каждомъ климатѣ, въ каждой мѣстности, чуть ли не каждый часъ природа даетъ краски, неподражаемыя и недоступныя ни для какихъ человѣческихъ усилій. Всѣ краски нашей живописи мертвы и безжизнены при сопоставленіи съ дѣйствительными красками природы даже въ томъ случаѣ, если разсматривать при однихъ и тѣхъ же условіяхъ. Зеленый цвѣтъ растущаго листа, алый—свѣжаго цвѣтка недоступны никакому искусству, никакимъ средствамъ; но вдобавокъ природа выставляетъ ихъ при солнечномъ свѣтѣ такой интенсивности, которая утраиваетъ ихъ блескъ; между тѣмъ художникъ, лишенный этого блестящаго союзника, создаетъ такіе цвѣта, которые являются только сѣрой тѣнью по сравненію съ силой красокъ природы. Возьмите травку или яркій пунцовый цвѣтокъ, помѣстите ихъ подъ яркій солнечный свѣтъ и затѣмъ сопоставьте съ самой яркой картиной, какая только выходила когда-нибудь изъ-подъ кисти Тернера, и картина совершенно погибнетъ. И не мечтая превзойти природу въ отношеніи яркости ея колорита, онъ не достигаетъ этой яркости даже на половину. Но расходуется ли Тернеромъ этотъ блескъ колорита на предметы, которымъ онъ собственно не присущъ. Сравнимъ въ этомъ отношеніи его произведенія съ нѣкоторыми картинами старинныхъ мастеровъ.

§ 4. Невозможные цвѣта у Сальватора и Тиціана;

Въ Національной галлереѣ есть картина Сальватора „Меркурій и Охотникъ“; на лѣвой сторонѣ ея нарисовано что-то такое, въ чемъ авторъ несомнѣнно намѣренъ было изобразить каменистую гору; отойдя на небольшое разстояніе, достаточно близкое для того, чтобы видѣть всѣ трещины и щели, или вѣрнѣе неуклюжія царапины кисти,—зритель убѣдится, что хотя упомянутая масса на лѣвой сторонѣ не изображаетъ рѣшительно ничего, но художникъ несомнѣнно намѣревался представить скалы. Если въ природѣ гора озарена полнымъ свѣтомъ и находится отъ насъ въ разстояніи достаточно близкомъ, чтобы можно было различить подробности ея камня, то такая скала всегда полна разнообразныхъ тонкихъ красокъ. Сальваторъ нарисовалъ свою скалу безъ малѣйшаго намека на разнообразіе. Предположимъ, что это простота и обобщеніе,—пусть такъ. Но что это за цвѣтъ? *Чистый небесно-голубой* безъ малѣйшей примѣси бѣлаго или какого-нибудь видоизмѣняющаго оттѣнка; кисть, которая только что изобразила самыя голубыя части неба, набрала той же краски, только погуще въ томъ же мѣстѣ палитры и гора, вся цѣликомъ сдѣлана однимъ ультрамариномъ, ничѣмъ не смягченнымъ. Горы только тогда можно изображать чисто голубыми, когда между ними и нами находится столько воздуху, что онѣ превращаются просто въ плоскія темныя тѣни и всѣ детали совершенно утрачиваются; они становятся голубыми, когда сливаются съ воздухомъ, не раньше. Такимъ образомъ, эта часть картины Сальватора, заключая въ себѣ горы, совершенно ясныя и близкія къ зрителю, такія, въ которыхъ видны всѣ детали, является грубымъ, смѣлымъ вымысломъ, положительнымъ утвержденіемъ положительной нелѣпости.

Среди всѣхъ картинъ Тернера, все равно ранняго или послѣдняго періода, вы не найдете ни одной, въ которой зритель различалъ бы, вслѣдствіе близости ея вида, всѣ подробности и которая въ то же время была бы небесно-голубого цвѣта. Тернеръ изображаетъ голубое тамъ, гдѣ онъ передаетъ атмосферу; это воздухъ, а не предметъ. Онъ дѣлаетъ голубымъ свое море, но такъ бываетъ и въ природѣ; онъ сообщаетъ голубой, темно сапфирный цвѣтъ самой крайней дали, но то же дѣлаетъ и природа; онъ окрашиваетъ въ голубой цвѣтъ облачныя тѣни и горныя ущелья, но такъ поступаетъ и природа; но Тернеръ никогда не примѣнитъ голубого цвѣта тамъ, гдѣ можно видѣть детали освѣщенной поверхности; какъ только онъ вступаетъ въ область свѣта и характер-

ныхъ черть предмета, теплые и разнообразные цвѣта врываются въ его картину, и во всѣхъ произведеніяхъ—я имѣю въ виду особенно академическія,—нѣтъ ни одного штриха, котораго бы нельзя было объяснить, вѣрнаго и глубокаго значенія котораго нельзя было бы доказать.

Я не говорю, что у Сальватора даль не заключаетъ въ себѣ ничего художественнаго. Я могу находить удовольствіе и въ его изображеніи дали, и въ упомянутыхъ выше изображеніяхъ Тиціана, фальшь которыхъ еще болѣе очевидна, и въ сотняхъ другихъ, отличающихся такими же смѣлыми преувеличеніями. Можетъ быть, я даже пожалѣлъ бы, если бы они были сдѣланы иначе. Но мнѣ всегда странно слышать, какъ называютъ ложной необыкновенную тщательность и вниманіе Тернера къ цвѣту, тогда какъ мы относимся съ великодушнымъ и наивнымъ легковѣріемъ къ указаннымъ образцамъ нелѣпаго и смѣлаго вымысла.

§ 5. Пуссена и Клода.

Въ упомянутой раньше картинѣ Гаспара Пуссена облака окрашены прекраснымъ, чистымъ, оливково-зеленымъ цвѣтомъ, почти такимъ же, какъ самыя яркія части находящихся подъ ними деревьевъ. Эти облака не могли измѣниться (или въ противномъ случаѣ деревья должны превратиться въ сѣрыя), потому что ихъ цвѣтъ гармонируетъ и прекрасно согласуется съ остальной частью картины, а голубой и бѣлый въ срединѣ неба совершенно чисты и свѣжи. Конечно, зеленое небо въ открытой и освѣщенной дали очень часто встрѣчается и очень красиво; но яркія оливково-зеленыя облака, насколько я знаю природу, представляютъ собою такое явленіе цвѣта, до котораго она не способна спуститься. Вы затруднились бы указать мнѣ подобную вещь въ послѣднихъ произведеніяхъ Тернера *. Возьмите, далѣе, любую значительную группу деревьевъ, все равно чью — Клода, Сальватора или Пуссена — съ боковымъ свѣтомъ (напр., въ картинѣ „Бракъ Исаака и Ревекки“ или въ картинѣ Гаспара: „Принесеніе въ жертву Исаака“): можно ли серьезно предположить, что эти мрачные коричневые или меланхоличные зеленые цвѣта передаютъ цвѣтъ листьевъ при полномъ полуденномъ свѣтѣ? Я знаю, что трудно удержаться, чтобы не увидать въ этихъ картинахъ темные виды, рѣзко выдѣляющіеся изъ свѣта, идущаго издалека. Но въ дѣйствительности ничего подобнаго нѣтъ; это—полуденные и утренніе эффекты съ полнымъ боковымъ свѣтомъ. Потрудитесь подобрать цвѣтъ древеснаго листа при солнечномъ свѣтѣ (самый темный, какой только вамъ понравится) настолько близкій, насколько можно, и помѣстите этотъ подобранный цвѣтъ рядомъ съ какой-нибудь группой деревьевъ. возьмите затѣмъ обыкновенную травку и помѣстите ее рядомъ съ какой-нибудь частью передняго плана у старыхъ мастеровъ и тогда толкуйте о правдивости ихъ колорита!

* Можетъ быть, самой характерной чертой великихъ колористовъ является ихъ способность употреблять зеленые цвѣта совершенно некстати, но такъ, что это нечувствуется, — или, ужъ по крайней мѣрѣ склонность предпочитать постоянно сѣро-зеленый пурпурно-зеленому. И такой цвѣтъ пуссеновыхъ облаковъ былъ бы совершенно допустимъ и пріятенъ, если бы въ остальныхъ частяхъ картины было достаточно золотистаго и кармазиннаго, чтобы придать этому цвѣту сѣрый оттѣнокъ. Только потому, что нижнія облака чисто бѣлаго и голубого цвѣта, а деревья одинаковаго цвѣта съ верхними, цвѣтъ этихъ послѣднихъ является фальшивымъ. Прекрасный примѣръ неба, которое само по себѣ зеленаго цвѣта, но ударяетъ въ сѣрый благодаря контрасту съ теплымъ цвѣтомъ, — представляетъ картина Тернера „Devonport with the Dockyards“

И пусть не приводятъ мнѣ въ противовѣсъ разныхъ доказательствъ относительно возвышенности или вѣрности *впечатлѣнія* Въ настоящую минуту этотъ вопросъ не интересуетъ меня. Я говорю не о возвышенномъ, а только о правдивомъ; враги Тернера нападаютъ на него именно на этой почвѣ; никогда по отношенію къ нему они не упоминаютъ о прекрасномъ или возвышенномъ, а только о природѣ и правдѣ; пусть же они защитятъ своихъ любимыхъ художниковъ на этой же почвѣ. *Чувство* у старинныхъ мастеровъ можетъ быть и мнѣ внушаетъ глубочайшее уваженіе; но я не долженъ въ настоящій моментъ поддаваться ихъ вліянію; мое дѣло сличать цвѣта, а не толковать о чувствѣ. Пусть не говорятъ, что я ударился слишкомъ въ детали и что общей истины можно достигнуть при помощи лживыхъ частностей. Истину можно измѣрить только посредствомъ сравненія съ фактами дѣйствительности. Мы не можемъ сказать, какое дѣйствіе можетъ произвести ложь на то или другое лицо, но мы можемъ прекрасно опредѣлить, что̀ ложно и что̀ вѣрно; и если ложное производитъ впечатлѣніе правды на наши чувства, изъ этого только слѣдуетъ, что они несовершенны и неточны и нуждаются въ культивировкѣ. Колоритъ Тернера можетъ показаться рѣзкимъ одному и прекраснымъ — другому; но это ничего не доказываетъ; колоритъ Пуссена покажется истиной одному и сажей—другому; но это опять ничего не доказываетъ. Нѣтъ другого средства прійти къ выводу, кромѣ тщательнаго сличенія и того и другого съ цвѣтами природы, которые доступны знанію и доказательствамъ, и это сличеніе непремѣнно окутаетъ Клода и Пуссена полной чернотой и даже Тернера только сѣрымъ цвѣтомъ.

Предметы реальнаго пейзажа могутъ показаться намъ необы-

чайно темными; но окно, въ которое видѣнъ подобный пейзажъ, все-таки представится намъ пространствомъ яркаго свѣта по сравненію съ темными комнатными стѣнами; одинъ этотъ фактъ можетъ показать намъ, какъ интенсивенъ, какъ разливается дневной свѣтъ въ безоблачной атмосферѣ, а также убѣдить насъ, что если мы желаемъ сдѣлать картину правдивою въ отношеніи красочныхъ эффектовъ, то она должна представлять собою обширное поле свѣтовыхъ переходовъ, она не должна быть какимъ-то собраніемъ лоскутковъ черной тѣни, какъ это бываетъ у старинныхъ мастеровъ. Ихъ творенія — это природа въ траурномъ нарядѣ, *οὐδ' ἐν ἡλίῳ καθαρῷ τεθραμμένοι, ἀλλ' ὑπὸ συμμιγεῖ σκιᾷ.*

§ 6. Замѣна цвѣтовъ у Тернера.

Правда, то здѣсь, то тамъ, въ академическихъ картинахъ попадаются мѣста, въ которыхъ Тернеръ замѣнялъ цвѣтъ одного тона, недостижимый по своей интенсивности, цвѣтомъ высшаго тона, доступнымъ по интенсивности; напр., золотисто-зеленый цвѣтъ зелени подъ яркимъ солнечнымъ освѣщеніемъ онъ замѣняетъ чистымъ желтымъ, потому что онъ знаетъ, что невозможно, сколько бы ни примѣшивать голубого, передать правильно сравнительную интенсивность свѣта на этой зелени, а Тернеръ всегда стремится правильно распредѣлять свѣтъ и тѣнь, хотя бы это наносило ущербъ цвѣту. Но вообще онъ прибѣгаетъ къ этимъ замѣнамъ рѣдко и на очень маленькихъ пространствахъ, и я былъ бы весьма обязанъ его критикамъ, если бы они вышли на какой-нибудь теплый мшистый зеленый берегъ при полномъ лѣтнемъ солнечнымъ свѣтѣ и попытались бы овладѣть его тономъ; и когда они найдутъ, какъ непремѣнно случится, что Индійская желтая краска и хромъ выглядятъ темными рядомъ съ такимъ тономъ, то пусть они скажутъ откровенно, что ближе къ истинѣ, золотой ли цвѣтъ Тернера, или мрачные темные оливково-коричневые, мѣдно-ржавые зеленые цвѣта, въ которые Клодъ съ прилежаніемъ и пониманіемъ живописца севрскаго фарфора окрашиваетъ старательно сдѣланные листья терновника на своемъ ребяческомъ переднемъ планѣ.

§ 7. Замѣчаніе о тѣхъ эффектахъ, въ которыхъ никакое самое блестящее искусство не въ состояніи даже приблизиться къ природѣ.

Замѣчательно, что на Тернера нападаютъ за чрезмѣрную преувеличенность блеска въ его картинахъ, главнымъ образомъ, не тогда, когда есть какая-нибудь возможность, какіе-нибудь шансы опередить природу, но тогда, когда онъ берется за сюжеты, съ которыми не могутъ бороться никакія земныя краски, напр., такіе сюжеты, какъ заходъ солнца среди высокихъ облаковъ. Когда я буду говорить о небѣ, я укажу, какія подраздѣленія, соотвѣтствующія степени ихъ

высоты, существуютъ въ характерѣ облаковъ. Тѣ облака, о которыхъ я говорю въ настоящую минуту,—многочисленныя бѣлыя, тонкія и спокойныя облака, расположенныя въ видѣ черточекъ, хлопьевъ, загородокъ,—эти облака характеризуютъ исключительно самую высокую сферу, именно ту сферу, изобразить которую никогда не пытался ни одинъ пейзажистъ, за исключеніемъ Рубенса и Тернера, причемъ для послѣдняго она стала самымъ любимымъ сюжетомъ. До сихъ поръ мы занимались тѣмъ, что въ природѣ является постояннымъ и неизбѣжнымъ, т. е. обычнымъ дѣйствіемъ дневного свѣта на обыкновенные цвѣта, и мы еще разъ повторяемъ, что самая великолѣпная живопись не могла приблизиться даже къ такого рода эффектамъ. Но совсѣмъ другое дѣло, когда сама природа облекается въ необычный цвѣтной нарядъ и даетъ намъ нѣчто необычайное, нѣчто такое, что дѣйствительно выставляетъ на показъ ея силу. У природы имѣются тысячи средствъ и путей превзойти самое себя, но самымъ прекраснымъ проявленіемъ ея власти надъ цвѣтомъ служитъ солнечный закатъ среди высокихъ облаковъ. Я говорю, главнымъ образомъ, о моментѣ предъ самымъ заходомъ солнца, когда свѣтъ его принимаетъ чистый розовый цвѣтъ и падаетъ на зенитъ, покрытый безчисленными облачными формами неизъяснимой прелести, туманными волокнистыми хлопьями; при обыкновенномъ солнечномъ свѣтѣ эти облака были бы чистаго бѣлоснѣжнаго цвѣта и оставили бы вслѣдствіе этого богатое поле тону свѣта. Нѣтъ предѣла количеству и нѣтъ препоны интенсивности тѣхъ цвѣтовыхъ оттѣнковъ, которые при этомъ получаются. Все небо отъ зенита до горизонта превращается въ одно сплошное ликующее море красокъ и огня; каждая черная полоса превращается въ массивное золото, каждая струйка, каждая волна принимаетъ чистый, то малиновый цвѣтъ, на которомъ не встрѣтишь ни одного пятнышка, то пурпурный, то ярко-алый, то такіе цвѣта, для которыхъ нѣтъ словъ на человѣческомъ языкѣ, нѣтъ идей въ человѣческомъ умѣ — ихъ можно постигнуть только тогда, когда ихъ видишь; яркая глубоко впавшая синева верхняго неба таетъ во всемъ этомъ блескѣ и кажется темной, чистой, лишенной свѣта; она мѣняетъ свои тона подъ вліяніемъ тонкихъ, безформенныхъ, прозрачныхъ облаковъ, пока незамѣтно не потеряется въ ихъ яркокрасномъ и золотомъ блескѣ. Между этимъ небомъ и твореньями смертныхъ, кромѣ Тернера, нѣтъ ничего общаго, нѣтъ ни одного звена ассоціаціи или сходства. Онъ одинъ сумѣлъ приблизиться къ этимъ высшимъ проявленіямъ ея силы; онъ слѣдуетъ ей вѣрно, но далеко позади; онъ настолько уступаетъ ей въ интенсивности, что *Наполеонъ* на прошлогодней выставкѣ и *Те-*

*мерер*ъ на выставкѣ запрошлаго года показались безцвѣтными и холодными, если бы взоръ могъ отъ нихъ подняться къ одному изъ закатовъ солнца въ природѣ среди высокихъ облаковъ. Но тысячи причинъ мѣшаютъ понять это. Стеченіе обстоятельствъ, необходимое для того, чтобы создать описанную выше картину солнечнаго заката, повторяется не болѣе пяти—шести разъ въ лѣто и длится только пять—десять минутъ, передъ самымъ появленіемъ солнца на горизонтѣ. Вообще рѣдко случается, что людямъ вздумается посмотрѣть на солнечный закатъ, а если и вздумается, то они рѣдко смотрятъ на него съ такой позиціи, откуда онъ виденъ вполнѣ. При такихъ условіяхъ почти нѣтъ шансовъ, что въ теченіе этихъ немногихъ мимолетныхъ мгновеній пробудится ихъ вниманіе или окажется благопріятною ихъ позиція. Какое представленіе о потокахъ пламени, заливающихъ небо отъ горизонта до зенита, можетъ имѣть горожанинъ, видящій красный свѣтъ только на чехлѣ повозки въ концѣ улицы, а малиновый цвѣтъ на кирпичахъ сосѣдней трубы? И даже мирный житель англійскихъ долинъ, гдѣ небесный блескъ можетъ играть только на верхушкахъ стоговъ и на птичьихъ гнѣздахъ, покрывающихъ вѣковые вязы—развѣ можетъ знать онъ о безконечныхъ пространствахъ ослѣпительнаго свѣта, который играетъ и переливается надъ лазурными долинами, раскинувшимися на тысячи верстъ отъ одной Альпійской вершины до другой? Допустивъ даже силу неутомимаго наблюденія, предположивъ присутствіе подобнаго необыкновеннаго знанія, мы въ одинъ моментъ можемъ показать, до какой степени память неспособна даже на нѣкоторое время удержать тчетливо образъ того, что послужило источникомъ хотя-бы самыхъ яркихъ ея впечатлѣній. Какое воспоминаніе осталось у насъ о закатахъ солнца, которыми мы наслаждались въ прошломъ году? Мы можемъ помнить, что то были великолѣпные или ярко-огненные закаты, но у насъ не сохранилось ни одного отчетливаго образа краски или формы — ничего такого, чего *степень* (главная трудность для памяти заключается не въ томъ, чтобы удержать явленія, а именно *степени* ихъ) мы могли бы опредѣлить съ полной увѣренностью, сказавъ, что данное явленіе похоже на то. Если бы мы такъ сказали, мы ошиблись бы: можно быть вполнѣ увѣреннымъ, что сила впечатлѣнія постепенно слабѣетъ въ нашей памяти, и оно съ каждымъ днемъ становится все менѣе и менѣе отчетливымъ; такимъ образомъ, мы сравниваемъ слабый и неясный образъ съ такимъ, который въ данную минуту ярко и отчетливо воспринимается нашими чувствами, какъ часто мы говоримъ, что ужасная гроза на

§ 8. Причины невѣрнаго отношенія зрителя къ изображенію такихъ эффектовъ.

прошлой недѣлѣ была самой страшной въ теченіе всей нашей жизни, только потому, что мы сравниваемъ ее не съ бурей прошлаго года, а съ поблекшимъ и слабымъ воспоминаніемъ о ней! Такъ бываетъ, когда мы входимъ на выставку, не имѣя предъ собою точнаго мѣрила истины: наши чувства понижаются и подчиняются спокойствію красокъ, представляющихъ собою все, чего только могутъ достигнуть человѣческія силы; и когда мы обращаемся къ творенію, представляющему собою болѣе высокую, болѣе точную истину, къ творенію, которое ближе подходитъ къ силѣ красокъ природы; но когда при этомъ насъ не приводятъ къ нему, какъ это бываетъ въ природѣ, соотвѣтствующія градаціи свѣта повсюду вокругъ насъ; когда, напротивъ, такое твореніе изолировано, неожиданно отрѣзано рамой и стѣной и окружено темнотой и холодомъ, — то чего ждать намъ? оно должно только поразить, оскорбить наши чувства. Предположите, что въ томъ мѣстѣ въ академіи, гдѣ виситъ картина „Наполеонъ", образовалось въ стѣнѣ отверстіе, и сквозь это отверстіе въ самую средину темной, мрачной комнаты и дымной атмосферы внезапно ворвался весь блескъ тропическаго солнечнаго заката, отраженный въ морѣ; вы были бы подавлены, ослѣплены этими ярко-багряными невыносимыми потоками свѣта! Какая картина въ комнатѣ не показалась бы чернымъ пятномъ по сравненію съ нимъ? И какъ вы послѣ этого упрекаете Тернера въ томъ, будто онъ ослѣпляетъ васъ? Развѣ не фальшивы тѣ, кто не дѣлаетъ этого? Въ его картинѣ всякій цвѣтъ далеко ниже того, что дала бы при такихъ же обстоятельствахъ природа, но нѣтъ ни одного, который бы не гармонировалъ или шелъ въ разрѣзъ съ остальными. Яркій кроваво-красный горизонтъ, багровый преломляющійся свѣтъ солнца, богатыя малиново-коричневыя краски влажныхъ, озаренныхъ свѣтомъ водорослей, верхнее небо чистаго золотого и пурпурнаго цвѣта и пробивающаяся сквозь все это печальная полоса голубого въ томъ мѣстѣ, гдѣ холодный лунный свѣтъ упалъ на грустный уединенный уголокъ безконечнаго берега,—все это передано съ гармоніей настолько совершенной, насколько интенсивны краски; и если вмѣсто того, чтобы торопливо и необдуманно, какъ вы несомнѣнно сдѣлали, поддаться предубѣжденію, вы остановились бы передъ картиной на четверть часа, вы убѣдились бы, что въ каждой линіи чувствуется воздухъ и разстояніе, въ каждомъ облакѣ—дыханіе жизни, каждая краска живетъ и горитъ яркимъ, пылающимъ свѣтомъ.

§ 9. Краски картины „Наполеонъ".

Слѣдуетъ, впрочемъ, замѣтить, что если въ подобныхъ блестящихъ эффектахъ мы до нѣкоторой степени и приблизимся къ

правдивому изображенію красокъ природы, то все-таки мы не

§ 10. Неизбѣжное разногласіе между достижимымъ блескомъ цвѣта и свѣта.

произведемъ одинаковаго съ ней впечатлѣнія, потому что никогда не можемъ приблизиться къ ея *свѣту*. Всѣ подобные цвѣта въ природѣ обыкновенно озарены солнечными лучами такой силы, которая ослѣпляетъ и подавляетъ глазъ; послѣдній, такимъ образомъ, не можетъ остановиться на цвѣтахъ самихъ по себѣ и постигнуть, каковы они. Вслѣдствіе этого въ искусствѣ, при передачѣ всѣхъ эффектовъ подобнаго рода, всегда долженъ быть недостатокъ идей *подражанія*, которыя являются главнымъ источникомъ наслажденія для ординарнаго зрителя: мы можемъ передавать только рядъ истинъ цвѣта и совершенно неспособны передать сопровождающія ихъ истины свѣта; такимъ образомъ, чѣмъ правдивѣе мы въ отношеніи цвѣта, тѣмъ сильнѣе обыкновенно чувствуется разладъ между интенсивностью цвѣта и слабостью свѣта. Но художникъ, дѣйствительно любящій природу, не представитъ вамъ на этомъ основаніи потускнѣвшій и слабый образъ; такой образъ дѣйствительно можетъ показаться вамъ правильнымъ, потому что ваши чувства не обнаружатъ никакого разлада въ его частяхъ, но художникъ знаетъ, что эта кажущаяся истинность вытекаетъ изъ систематизированной лжи. Нѣтъ. Такой художникъ дастъ вамъ понять и почувствовать, что искусство *не можетъ* подражать природѣ, что тамъ, гдѣ кажется, будто оно это дѣлаетъ, оно непремѣнно вредитъ себѣ и обманываетъ себя. Онъ передастъ вамъ цѣликомъ и въ совершенствѣ тѣ истины, которыя въ его власти; а тѣ, которыхъ онъ не можетъ дать, онъ предоставитъ вашему воображенію. Если вы знаете природу, вы поймете, что все, что далъ онъ вамъ, правдиво; ваша память и ваше сердце прольютъ тотъ недостающій свѣтъ, котораго онъ не можетъ дать. Если вы не знаете природы, то ищите инымъ путемъ того, что можетъ быть и удовлетворитъ ваши чувства, но не требуйте истины, которой вы не узнали бы, которая не доставила бы вамъ удовольствія.

§ 11. У Тернера этотъ разладъ существуетъ въ меньшей степени, чѣмъ у другихъ колористовъ.

Тѣмъ не менѣе стремленія и усилія художника должны быть постоянно направлены на то, чтобы устранить упомянутый разладъ, насколько позволяютъ его силы, устранить его не посредствомъ ослабленія цвѣта, а посредствомъ усиленія свѣта. И дѣйствительно, произведенія Тернера отъ твореній всѣхъ другихъ колористовъ отличаются именно ослѣпительной яркостью свѣта, который онъ проливаетъ на каждый цвѣтъ; этотъ свѣтъ гораздо болѣе, чѣмъ блестящія краски его произведеній, является реальнымъ источникомъ того поразительнаго эффекта, который

они представляютъ для глаза и который такъ *умно* обращенъ въ предметъ безпрерывныхъ нападковъ; можно подумать, что солнце, которое они изображаютъ, — совершенно спокойное, сдержанное воспитанное и покорное свѣтило, что оно никогда не ослѣпляетъ блескомъ ничего, ни при какихъ условіяхъ. Я люблю останавливаться предъ какимъ-нибудь яркимъ произведеніемъ Тернера въ академіи и прислушиваться къ неумышленнымъ комплиментамъ толпы: „Какая ослѣпляющая вещь!“—„Я прямо не могу смотрѣть на нее!“ „Не болятъ ли у васъ глаза отъ нея?“ слышится кругомъ, словно эти люди привыкли постоянно смотрѣть прямо на солнце съ полнымъ комфортомъ и вполнѣ легко для глаза. Подслушавъ,

§ 12. Сильная степень такого разлада въ пейзажѣ, который приписываютъ Рубенсу.

какъ люди злословятъ лучшія въ отношеніи свѣта мѣста въ произведеніяхъ Тернера, любопытно обратиться къ какой-нибудь дѣйствительно безграмотной и неправильной картинѣ одного изъ старинныхъ мастеровъ, у которыхъ мы видимъ одни цвѣта *безъ* свѣта. Возьмите, напр., пейзажъ № 175, приписываемый Рубенсу, въ Дёльвичской галлереѣ. Я никогда не говорилъ и не буду говорить о Рубенсѣ, иначе какъ съ чувствомъ глубочайшаго уваженія; и хотя много недостатковъ вытекаетъ изъ злополучнаго отсутствія въ немъ серьезности и истинной страсти, тѣмъ не менѣе его умъ по своему существу является умомъ такого разряда, что, по моему мнѣнію, міръ скорѣе увидитъ другого Тиціана или другого Рафаэля, чѣмъ другого Рубенса. Посреди неба въ этой картинѣ есть неожиданная полоса желтаго и кружокъ малиноваго цвѣта; это—обрывокъ красокъ солнечнаго заката въ чистомъ дневномъ свѣтѣ, совершенно изолированный; и въ то же самое время, если перевести его на свѣтъ и тѣнь, то онъ будетъ темнѣе, а не свѣтлѣе остального неба; это—такая нелѣпость, чьей бы кисти она ни принадлежала, что, если бы промахи, сдѣланные Тернеромъ въ теченіе всей его жизни, соединить въ одинъ, то онъ не сравнился бы съ нею; и если наши знатоки смотрятъ на нее съ неизмѣннымъ одобреніемъ, то насъ не долженъ поражать тотъ фактъ, что чувства, получающія наслажденіе отъ грубаго вымысла, всегда получаютъ отвращеніе отъ вѣрности и правдивости Тернера.

§ 13. Тернеръ почти никогда не употребляетъ чистой или яркой краски.

До сихъ поръ мы говорили о яркости чистыхъ цвѣтовъ и указывали, что Тернеръ употребляетъ ихъ тамъ, гдѣ природа, и при томъ въ меньшей степени. Но мы говорили въ сущности до сихъ поръ о самомъ ограниченномъ и нехарактерномъ элементѣ его произведеній. Въ самомъ дѣлѣ, подобно всѣмъ великимъ колористамъ, Тернеръ отличается не столько своей способностью подавлять и

ослѣплять глазъ интенсивностью эффекта, сколько своею способностью достигать этого мягкими и умѣренными средствами. Никто никогда не былъ осторожнѣе и сдержаннѣе Тернера въ употребленіи чистыхъ красокъ. Было бы слишкомъ слабой похвалой сказать, что Тернеръ никогда не учиняетъ ничего въ родѣ голубыхъ наростовъ на переднемъ планѣ или горъ, выдвинувшихся, точно лучшее шелковое платье хозяйки, синевой и краснотой, которую нѣкоторые изъ нашихъ знаменитыхъ художниковъ считаютъ сущностью возвышеннаго. Я могъ бы съ такимъ же правомъ похвалить портреты Тиціана за то, что на нихъ нѣтъ гримасъ и румянъ клоуна изъ пантомимы. Но я скажу и скажу съ увѣренностью, что въ наше время всѣ пейзажисты, какъ бы умѣренны и безсвѣтны ни показались ихъ эффекты, употребляютъ болѣе чистыя, безпримѣсныя краски, чѣмъ Тернеръ; и это—мишура и мерзость, или вѣрнѣе, глупость вредная и опасная, смотря по силѣ того ума, который производитъ ее; эти нелѣпости на половину покрываютъ стѣны нашей академіи, въ слабыхъ рукахъ позоря, а въ болѣе сильныхъ унижая и портя всю нашу школу искусства; эта ложь зиждется на такой системѣ колорита, въ сравненіи съ которой система Тернера является Вестой передъ Котиттой, цѣломудреннымъ огнемъ передъ грязью земли. Каждая картина этого великаго колориста въ одной—двухъ своихъ частяхъ (представляющихъ тоники цѣлаго) заключаетъ пункты, гдѣ система каждаго отдѣльнаго цвѣта концентрируется въ одномъ штрихѣ, столь чистомъ, какой только можетъ выйти съ палитры, но на большомъ протяженіи даже въ самыхъ блестящихъ его картинахъ вы не найдете чистой краски, т. е. нѣтъ такого теплаго цвѣта, который бы не заключалъ въ себѣ примѣси сѣраго, нѣтъ голубого, въ которомъ не было бы теплоты; и сѣрые цвѣта у него, какъ у всѣхъ великихъ колористовъ, являются именно тѣми, въ которыхъ онъ далеко оставляетъ за собою всѣхъ другихъ; это—самые цѣнные, неподражаемые элементы его колорита.

Поучительно въ этомъ отношеніи сравнить небо на картинѣ „Меркурій и Аргусъ" съ разными иллюстраціями, изображающими спокойствіе, пространство и величіе, которыя въ природѣ всегда соединяются съ голубымъ и розовымъ,—съ тѣми иллюстраціями, которыми даритъ насъ каждая выставка и даже въ излишествѣ. Въ картинѣ „Меркурій и Аргусъ" блѣдная и насыщенная парами синева раскаленнаго неба прерывается сѣрымъ и жемчужно-бѣлымъ оттѣнкомъ свѣта въ большей или меньшей степени, смотря по тону, ближе или дальше она отъ солнца; но во всей картинѣ нѣтъ ни одной частицы чистаго голубого, все смягчено сѣрымъ и со-

грѣто золотымъ цвѣтомъ, до самаго зенита, гдѣ, пробиваясь сквозь нависшій хлопьями туманъ, прозрачная и глубокая лазурь неба выражена однимъ разсыпавшимся штрихомъ. Тоника цѣлаго дана, и каждая часть его сразу проходитъ далеко въ пылающее воздушное пространство. Читатель не можетъ сразу не вспомнить въ противоположность этому произведенію разныя другія съ великими именами, связанными съ ними, произведенія, въ которыхъ небо есть истинное издѣліе паяльщика или стекольщика; его слѣдуетъ оплачивать по аршинамъ съ добавочной платой за ультрамаринъ.

§ 14. Сѣрый цвѣтъ лежитъ въ основаніи подъ всѣми этими яркими цвѣтами.

Во всѣхъ произведеніяхъ Тернера тотъ же вѣрный принципъ нѣжнаго и смягченнаго цвѣта проведенъ съ такой тщательностью и заботливостью, которыя трудно себѣ представить. Штрихъ чистаго бѣлаго цвѣта является у него высшимъ свѣтомъ, но бѣлый цвѣтъ во всѣхъ мѣстахъ его картины принимаетъ жемчужный оттѣнокъ благодаря сѣрому и золотому. Онъ даетъ складку чистаго кармазиннаго цвѣта въ матеріи, которая облекаетъ ближайшую фигуру, но кармазинный цвѣтъ во всѣхъ другихъ мѣстахъ затемненъ чернымъ или согрѣтъ желтымъ. Въ яркомъ отблескѣ отдаленнаго моря мы уловимъ слѣды самаго чистаго голубого, но все остальное трепещетъ разнообразными тонкими переходами гармоничнаго цвѣта, который дѣйствительно кажется яркимъ голубымъ цвѣтомъ, но только вслѣдствіе контраста. Самая трудная, самая рѣдкая вещь—это найти въ его произведеніи опредѣленную часть пространства, хотя-бы самую незначительную, цвѣтъ которой не былъ бы согласованъ съ цѣлымъ, т. е. такой голубой, который бы ничего не связывало съ теплыми цвѣтами, или такой теплый, который бы ничѣмъ не былъ связанъ съ сѣрыми цвѣтами цѣлаго; причиною этого служитъ то обстоятельство, что у него существуетъ цѣлая система и подводное теченіе сѣрыхъ цвѣтовъ, проникающее всѣ его цвѣта; и тѣ изъ нихъ, которые выражаютъ высшій свѣтъ, и тѣ мѣстные штрихи чистаго цвѣта, которые, какъ я сказалъ, являются тониками картины, сверкаютъ съ особеннымъ блескомъ и интенсивностью, въ которыхъ онъ не имѣетъ соперниковъ.

§ 15. Разнообразіе и полнота даже наиболѣе простыхъ его тоновъ.

Съ этимъ пониженіемъ тоновъ и съ этой гармоничностью красокъ находится въ тѣсной зависимости его неподражаемая способность разнообразить и подбирать ихъ, такъ что у него не найдется и четверти дюйма полотна, не отмѣченнаго перемѣной, стройностью и гармоніей. Замѣтьте, что я не говорю въ настоящее время объ этомъ, какъ о чемъ-то такомъ, что художественно и

желательно само по себѣ, что характеризуетъ великихъ колористовъ, я говорю объ этомъ, какъ о цѣли того, кто просто слѣдуетъ природѣ. Въ самомъ дѣлѣ, поразительно видѣть, какъ чудесно природа разнообразитъ самые общіе и простые свои тона. Черная масса, когда смотришь на нее противъ свѣта, можетъ сначала показаться совершенно голубой; она въ самомъ дѣлѣ такова, т. е. голубая, какъ цѣлое, по сравненію съ другими частями пейзажа. Но посмотрите, какъ составлена эта голубая масса: въ ней черныя тѣни легли подъ скалами, зеленыя—вдоль дерна, сѣрые полусвѣты—на скалахъ; слабые штрихи лукаво подкравшейся теплоты и сдержанный свѣтъ—вдоль ихъ краевъ; каждый кустъ, каждый камень, каждый клочокъ мха имѣетъ своей голосъ въ картинѣ и согласуетъ свой личный характеръ съ волей цѣлаго. Кто могъ бы сдѣлать это такъ, какъ Тернеръ? Старые мастера сразу разрѣшили бы вопросъ посредствомъ прозрачнаго, пріятнаго, но монотоннаго сѣраго. Многіе изъ современныхъ художниковъ, вѣроятно, не избѣгли бы такой же монотонности въ нелѣпыхъ и ложныхъ цвѣтахъ. Тернеръ одинъ передалъ бы неопредѣленность, трепещущую безпрерывную перемѣнчивость, подчиненіе цѣлаго одной великой власти, причемъ ни одна часть, ни одна частица не теряется, не утрачивается въ ней, передалъ бы единство дѣйствія при безконечномъ количествѣ вспомогательныхъ средствъ. И я хочу подчеркнуть это тѣмъ сильнѣе, что это одинъ изъ вѣчныхъ

§ 16. Подражаніе безконечному недостижимому разнообразію природы.

принциповъ природы: она не даетъ ни одной линіи, ни одной краски, ни одной частицы, ни одного атома пространства безъ разнообразія въ немъ. У него нѣтъ ни одной тѣни, ни одной линіи, которыя не находились бы въ состояніи безпрерывнаго видоизмѣненія; я имѣю при этомъ въ виду не время, а пространство. Въ цѣломъ мірѣ нѣтъ ни одного листика, который бы на всемъ протяженіи своей поверхности представлялъ для глаза *одинъ и тотъ же цвѣтъ;* онъ имѣетъ въ одномъ мѣстѣ бѣлый яркій свѣтъ; и сообразно съ тѣмъ обращена ли часть листа къ этому фокусу или отъ него, цвѣтъ бываетъ болѣе свѣтлымъ или болѣе сѣрымъ; поднимите на дорогѣ простой камешекъ и сочтите, если можете, всѣ измѣненія и оттѣнки его цвѣта. Каждый кусочекъ голой земли подъ вашими ногами заключаетъ въ себѣ ихъ тысячи; сѣрый булыжникъ, теплая охра, зелень молодой растительности, сѣрые и черные цвѣта ихъ отраженій и тѣней могли бы дать художнику работы на цѣлый мѣсяцъ, если бы онъ долженъ былъ слѣдовать имъ штрихъ за штрихомъ; и насколько больше потребовалось бы работы, если бы то же безконечное количество измѣненій было соединено съ об-

ширностью предмета и разстоянія; чрезмѣрное разстояніе можетъ на первый взглядъ показаться однообразнымъ; но даже поверхностное изученіе покажетъ, что оно безконечно разнообразно, что его контуры безпрерывно таютъ и появляются вновь,—то рѣзкіе, то смутные, то совершенно теряются, то проглядываютъ только въ видѣ намека, еще спутанные другъ съ другомъ; и такъ всегда они неизбѣжно находятся въ состояніи измѣненія. Поэтому, если мы видимъ въ картинѣ одинъ цвѣтъ даже на самомъ небольшомъ пространствѣ, то онъ фальшивъ. Не можетъ быть естественнымъ однообразное, не можетъ быть правдивымъ то, что твердитъ намъ одну повѣсть. Коричневый передній планъ и скалы на картинѣ Клода „Синонъ передъ Пріамомъ“ фальшивы настолько, насколько можетъ быть фальшива краска: во-первыхъ, подъ солнечнымъ свѣтомъ никогда не бываетъ такого коричневаго цвѣта, даже песчаная почва и вулканическій туфъ возлѣ Неаполя (допустивъ, что Клодъ изучилъ эти безобразнѣйшія формаціи) въ мѣстахъ свѣжаго излома при полномъ освѣщеніи бываютъ золотыми и блестящими по сравненію съ этими идеальными скалами, и дѣлаются, подобно всѣмъ другимъ скаламъ, спокойными и сѣрыми отъ дѣйствія непогоды; во-вторыхъ, всякая скала, которую когда-либо пятнала природа, всегда имѣла безконечное число оттѣнковъ разнообразной растительности. И даже Стэнфильдъ, такой мастеръ въ изображеніи формъ камня, порою способенъ въ томъ или другомъ мѣстѣ дать намъ комъ грязи вмѣсто камня.

Я желалъ бы, чтобы мои слѣдующія замѣчанія относительно тернеровскаго колорита были приняты осторожно, такъ какъ съ ними можно спорить. Я думаю, что первый шагъ неправильности колорита у всякаго художника отмѣчается обыкновенно, главнымъ образомъ, преобладаніемъ пурпуроваго и отсутствіемъ желтаго. Я думаю, что природа примѣшиваетъ желтизну почти къ каждому изъ своихъ цвѣтовъ; она никогда или очень рѣдко употребляетъ красный безъ него, и очень

§ 17. Его нерасположеніе къ пурпурному цвѣту и любовь къ контрасту желтаго съ чернымъ. Правила природы въ этомъ отношеніи.

часто употребляетъ желтый почти совершенно безъ краснаго; и со временемъ, я увѣренъ, обнаружится, что любимѣйшимъ ея контрастомъ, который характеризуетъ ея колоритъ и даетъ ему тонъ, является желтый и черный, переходящіе, по мѣрѣ удаленія, въ бѣлый и голубой. Не подлежитъ спору, что великій основной контрастъ Рубенса составляетъ желтый и черный; отъ этого контраста, сконцентрированнаго въ одной части картины и умѣряемаго разнообразными сѣрыми по всей картинѣ, главнымъ образомъ, зависятъ тона всѣхъ его прекраснѣйшихъ твореній. И у Тиціана, хотя у

него гораздо больше склонности къ пурпурному, чѣмъ у Рубенса, никогда, я увѣренъ не примѣшивался къ чистому голубому, никогда не придавалъ ему лоска такой красный цвѣтъ, который не былъ бы въ свою очередь смягченъ извѣстнымъ количествомъ желтаго. Во всякомъ случаѣ, какъ бы ни были роскошны и чисты пурпурные цвѣта тамъ, гдѣ великіе колористы вводятъ ихъ въ качествѣ мѣстныхъ цвѣтовъ, я убѣжденъ, что ничто не разрушаетъ красоту колорита въ такой степени, какъ самая малѣйшая склонность къ пурпурному цвѣту въ общемъ тонѣ. Равнымъ образомъ, я увѣренъ, что Тернеръ отличается отъ всѣхъ дурныхъ колористовъ нашего времени тѣмъ, что въ основѣ всѣхъ его тоновъ лежитъ черный, желтый и промежуточные сѣрые цвѣта, тогда какъ наши обыкновенные искатели блеска такъ неизмѣнно стремятся къ чистымъ, холоднымъ, неестественнымъ пурпурнымъ цвѣтамъ. Въ самомъ дѣлѣ, Тернеръ до такой степени любитъ черный и желтый, что онъ оставилъ намъ нѣсколько произведеній, и рисунковъ, и картинъ, основанныхъ только на этихъ двухъ цвѣтахъ; изъ нихъ самымъ поразительнымъ примѣромъ служитъ „Quillebœuf", произведеніе, которое, по моему мнѣнію является самымъ совершеннымъ образцомъ изъ существующихъ произведеній простого колорита. Гдѣ,—какъ, напр., въ нѣкоторыхъ его послѣднихъ изображеніяхъ Венеціи,—становятся какъ будто явно замѣтными пурпурные тона, хотя и тщательно смягченныя яркимъ оранжевымъ и теплымъ зеленымъ на переднемъ планѣ, тамъ общій колоритъ, по моему мнѣнію, не такъ совершененъ или правдивъ: мой личный вкусъ всегда скорѣе привлекъ бы меня къ теплымъ сѣрымъ цвѣтамъ такихъ картинъ, какъ „Снѣжная буря" или къ пылающему яркоалому и золотому цвѣту въ картинахъ „Наполеонъ" и „Невольничій корабль". Но я не останавливаюсь въ настоящее время на этой части своихъ разсужденій: можетъ быть, ихъ удобнѣе связать съ нашимъ изслѣдованіемъ впослѣдствіи, когда мы будемъ обсуждать вопросъ объ идеальномъ совершенствѣ колорита.

§ 18. Его раннія произведенія фальшивы въ отношеніи колорита.

Сдѣланныя выше замѣчанія относятся цѣликомъ къ послѣднимъ академическимъ картинамъ, на которыя направлены главныя нападки по поводу ихъ колорита. Я никоимъ образомъ не имѣю въ виду отнести эти замѣчанія къ раннимъ произведеніямъ Тернера, которыя, какъ постоянно болтаютъ просвѣщенные газетные критики, характеризуютъ ту эпоху, когда Тернеръ былъ „дѣйствительно великъ". Онъ и есть и былъ великъ съ того момента, когда онъ впервые взялъ въ руки кисть, но онъ никогда не былъ такъ великъ, какъ теперь. „Переходъ черезъ ручей", композиція, хотя и совершенная съ точки зрѣнія всего наиболѣе привлекательнаго и облагораживающаго въ искусствѣ, едва ли можетъ служить образцомъ колорита; это—пріятное, свѣжее сѣрое изображеніе пространства и формъ, но это—не цвѣтъ; если смотрѣть на нее съ точки зрѣнія этого послѣдняго, она совершенно лжива и безвкусна и гораздо ниже, если сравнить ее съ тѣми же тонами у Клода. Красновато-коричневые цвѣта на переднемъ планѣ „Паденія Карѳагена", насколько я могу судить, не обработаны, лишены солнца и во всякомъ случаѣ ошибочны; и эта картина, и другая „Построеніе Карѳагена", хотя послѣдняя лучше, совершенно недостойны Тернера, какъ колориста.

§ 19. Его рисунки безусловно совершенны.

Не такъ обстоитъ дѣло съ рисунками; хотя ихъ существуетъ безконечное количество, они отъ самаго ранняго до послѣдняго, представляя рядъ постоянно возрастающихъ, побѣждаемыхъ трудностей и иллюстрируемыхъ истинъ, всѣ одинаково безукоризнены въ отношеніи колорита. Все, что мы до сихъ поръ говорили, примѣнимо къ нимъ въ наивысшей степени, хотя каждый изъ нихъ, представляя собою изображеніе какого-нибудь эффекта, который былъ видимъ въ дѣйствительности и былъ реализированъ только одинъ разъ, каждый изъ нихъ требуетъ почти отдѣльнаго изслѣдованія. Въ цѣломъ, какъ группа, они гораздо спокойнѣе академическихъ картинъ, въ нихъ больше, такъ сказать, цѣломудрія; и если бы они были лучше извѣстны, то по нимъ наши знатоки могли бы составить себѣ нѣсколько болѣе точное представленіе о томъ напряженномъ изученіи природы, на которомъ основанъ весь колоритъ у Тернера.

§ 20. Подчиненіе его системы колорита системѣ свѣтотѣни (chiaroscuro).

Намъ остается отмѣтить еще одинъ пунктъ относительно его системы колорита—это полное подчиненіе ея свѣту и тѣни — фактъ, котораго незачѣмъ здѣсь доказывать, такъ какъ каждая гравюра, сдѣланная съ его произведеній (а награвированы изъ нихъ очень немногія), служитъ достаточнымъ его подтвержденіемъ. Я раньше показалъ, насколько второстепенную и неважную роль играетъ въ природѣ цвѣтъ, въ отношеніи правдивости, по сравненію съ свѣтотѣнью. Это превосходство свѣтотѣни подтверждается всѣми дѣйствительно великими произведеніями колорита, но болѣе всего произведеніями Тернера, такъ какъ ихъ колоритъ наиболѣе интенсивенъ. Сколько бы блеску ни пожелалъ онъ придать ему, онъ всегда подчиняетъ его вѣчному закону свѣтотѣни, на который нѣтъ апелляціи. Ни богатство, ни яркость цвѣта не могутъ, по его мнѣнію, вознаградить самую ничтожную потерю въ правильномъ распредѣленіи свѣта. Никакой блескъ красокъ не долженъ нару-

шать пустоты опредѣленной тѣни. Этимъ объясняется слѣдующее обстоятельство: гравюры, сдѣланныя съ произведеній, гораздо менѣе блестящихъ по краскамъ, часто бываютъ безжизненными и холодными, потому что въ основѣ ихъ слабыхъ цвѣтовъ не были правильно положены свѣтъ и тѣнь; между тѣмъ гравюры съ тернеровскихъ картинъ всегда прекрасны и сильны пропорціонально тому, насколько интенсивенъ былъ колоритъ оригинала, и всегда передаютъ картину, какъ совершенную композицію *. Какъ бы ни былъ силенъ, правдивъ и обаятеленъ колоритъ Тернера, онъ является послѣднимъ элементомъ въ его превосходствѣ, потому что онъ представляетъ собою наименѣе важную черту природы. Если бы ему предстояло ради цвѣта потерять хотя бы одну линію формъ, или одинъ лучъ солнечнаго свѣта, онъ предпочелъ бы, мнѣ кажется, до конца жизни рисовать однимъ чернымъ и бѣлымъ цвѣтами. Толпа его подражателей обыкновенно терпитъ позорную неудачу, чего она вполнѣ заслуживаетъ: они, по недоразумѣнію, принимаютъ тѣнь за сущность и стремятся къ блеску и пламени, не понимая, что его тѣни одновременно вытекаютъ изъ самаго глубокаго изученія тѣней и неподражаемыхъ формъ, и иллюстрируютъ ихъ. У него цвѣтъ служитъ прекраснымъ помощникомъ при выработкѣ того великаго впечатлѣнія, которое нужно произвести, но не главнымъ источникомъ этого впечатлѣнія; онъ — не болѣе, какъ внѣшняя гармонія, назначенная возвышать умъ и помогать ему при воспріятіи благородныхъ идей, словно священныхъ руладъ сладостнаго звука, подготовлять чувства къ постиженію тайнъ Бога.

* Это говоритъ слишкомъ много, потому что нерѣдко случается, что свѣтъ и тѣнь оригинала утрачиваются въ гравюрѣ; эффектъ оригинала впослѣдствіи отчасти возстановляется съ помощью самого художника введеніемъ новыхъ чертъ. Въ нѣкоторыхъ случаяхъ, когда главное значеніе рисунка заключается въ колоритѣ, граверъ приходитъ въ замѣшательство и долженъ прибѣгнуть къ измѣненію или преувеличенію эффекта; но чаще бываетъ, что затрудненія гравера вытекаютъ просто изъ его невниманія къ оригиналу или изъ самовольнаго искаженія его, и художнику приходится помочь ему такими средствами, которыя подсказываются самой ошибкой. Нерѣдко художникъ, вторично осматривая гравюру, какъ всегда бываетъ, когда онъ смотритъ снова на картину черезъ нѣкоторое время послѣ ея появленія, самъ бываетъ склоненъ произвести ненужныя или вредныя измѣненія. Въ гравюрѣ „Старый Темереръ", недавно изданной въ Галлереѣ Финдена, я не знаю, кто, Тернеръ или граверъ, превратилъ море въ искрящуюся зыбь, но эта была прискорбная ошибка, уничтожившая красоту и цѣнность всего замысла. Блескъ молніи въ Winchelsea англійской серіи не существуетъ въ оригиналѣ; онъ введенъ для того, чтобы отвлечь вниманіе зрителя отъ неба, которое граверъ уничтожилъ.

У современныхъ граверовъ существуетъ несчастное убѣжденіе въ томъ, что цвѣтъ можно выразить спеціальнымъ характеромъ линіи, и въ своихъ попыткахъ различными линіями передать различные цвѣта одинаковой пустоты они часто теряютъ совершенно систему свѣта и тѣни. Едва ли повѣрятъ, что часть передняго плана на лѣвой сторонѣ тернеровской „Современной Италіи", изображенная въ гравюрѣ „Художественнаго Союза" почти угольно-чернымъ цвѣтомъ, въ оригиналѣ имѣетъ блѣдный теплый сѣрый цвѣтъ, едва ли болѣе темный, чѣмъ цвѣтъ неба. Всѣ попытки отпечатлѣть въ гравюрѣ цвѣтъ напоминаютъ мѣщанина въ дворянствѣ. Граверъ имѣетъ возможность выражать только прозрачность или отсутствіе ея посредствомъ большей или меньшей открытости линій, потому что одна и та же густота цвѣта можетъ быть передана линіями съ совершенно различными интервалами.

Ткань поверхности только до нѣкоторой степени находится во власти стали, и къ выраженію этой ткани слѣдуетъ стремиться слишкомъ тщательно; но въ природѣ поверхности отличаются другъ отъ друга больше формою, чѣмъ тканью; камень часто бываетъ глаже листа, но если ткань должна быть передана, то пусть граверъ, по крайней мѣрѣ вполнѣ узнаетъ, что представляетъ ткань предмета въ дѣйствительности и какъ ее изобразить. Листья на переднемъ планѣ гравюры „Меркурій и Аргусъ" пересѣкаются тремя—четырьмя черными линіями. Какого рода ткань листа предполагалось изобразить этими линіями? Камнямъ на переднемъ планѣ своей „Llanthony" Тернеръ придалъ разсыпчатую ткань песчанаго камня; граверъ покрылъ ихъ искривленными линіями и превратилъ ихъ въ старыя бревна.

Еще болѣе роковою причиной ошибокъ является обычай додѣлывать и заканчивать то, что оставилъ неоконченнымъ художникъ. Въ англійскихъ гравюрахъ Дёдлея есть два рѣжущихъ взоръ печальныхъ окна въ большомъ зданіи съ трубой на лѣвой сторонѣ. Это — улучшенія гравера; въ оригиналѣ эти окна еле замѣтны; ихъ линіи чрезвычайно тусклы и дрожатъ, словно отъ движенія нагрѣтаго воздуха между ними и зрителемъ; такимъ образомъ, устранена ихъ рѣзкость, и все зданіе представляетъ большую неразрывную массу. Почти нѣтъ возможности отучить граверовъ отъ этой несчастной привычки. Я слыхалъ даже, что они совершаютъ довольно порядочныя путешествія для того, чтобы познакомиться съ деталями, которыя умышленно опустилъ художникъ; и это зло не прекратится, пока они не будутъ получать хоть нѣкоторое художественное образованіе. Иной разъ, впрочемъ, особенно въ маленькихъ гравюрахъ, они проявляютъ много чувства. Гравюры Миллера (особенно тѣ, которыя сдѣланы съ тернеровскихъ иллюстрацій къ Скотту) представляютъ собою часто совершенное и прекрасное истолкованіе оригинала, Таковы же гравюры Гудолла въ „Сочиненіяхъ" Роджерса и гравюры Кузенса въ „Рѣкахъ Франціи"; гравюры іоркширскихъ серій тоже очень цѣнны, хотя гораздо ниже рисунковъ. Но даже изъ этихъ граверовъ никто, кажется, не могъ бы создать большую гравюру. Они незнаютъ средствъ, которыми можно придать живость и красоту ихъ линіямъ. Крестообразные штрихи у нихъ на первомъ планѣ; и это непростительно: въ самомъ дѣлѣ, хотя мы и не можемъ ожидать, чтобы каждый граверъ гравировалъ подобно Рембранту или Альберту Дюреру или чтобъ каждый рѣзчикъ по дереву рисовалъ какъ Тиціанъ, но по крайней мѣрѣ можно сохранить хоть кое-что изъ системы и той мощи, которыя имѣются въ произведеніяхъ этихъ художниковъ, похитить хоть отчасти ихъ духъ и смыслъ и внести ихъ въ расположеніе безпокойныхъ современныхъ линій.

ГЛАВА III

ПРАВДИВОСТЬ СВѢТОТѢНИ

§ 1. Намъ не зачѣмъ въ настоящее время изучать спеціально эффекты свѣта.

Въ настоящей части своего труда я не имѣю въ виду заниматься изслѣдованіемъ спеціальныхъ свѣтовыхъ эффектовъ Тернера. Намъ необходимо кое съ чѣмъ познакомиться, прежде чѣмъ говорить объ этомъ.

Въ настоящее время я хочу остановиться на двухъ великихъ принципахъ свѣтотѣни, которые соблюдены во всѣхъ произведеніяхъ этого великаго современнаго художника и надъ которыми насмѣялись художники прошлаго; на двухъ великихъ главныхъ законахъ, которые могутъ быть или не быть источниками красоты, но которые безспорно составляютъ условіе истины.

Выйдите въ ясный солнечный день зимою и посмотрите на дерево съ широкимъ стволомъ, съ болѣе тонкими вѣтвями, свѣсившимися внизъ на солнечной сторонѣ вблизи ствола. Станьте спиною къ солнцу въ четырехъ, пяти ярдахъ отъ него: вы увидите, что вѣтви между вами и стволомъ дерева видны неотчетливо, мѣстами онѣ сливаются съ самимъ стволомъ, и нѣтъ возможности прослѣдить хоть одну изъ нихъ отъ начала до конца. Но тѣни, которыя онѣ бросаютъ на стволъ, вы найдете ясными, темными и отчетливыми; ихъ можно прекрасно прослѣдить по всему ихъ протяженію, кромѣ тѣхъ мѣстъ, гдѣ онѣ пересѣкаются съ вѣтвями. И если вы будете отходить назадъ, вы дойдете до такого пункта, гдѣ вы совершенно не увидите промежуточныхъ вѣтвей или увидите только кусочки ихъ то здѣсь, то тамъ, но ихъ тѣни все еще можно будетъ вамъ видѣть вполнѣ. Такой опытъ можетъ убѣдить васъ въ огромномъ значеніи тѣни тамъ, гдѣ вы имѣете нѣчто въ родѣ яснаго свѣта. Въ дѣйствительности тѣни обыкновенно бываютъ гораздо рѣзче замѣтны, чѣмъ отбрасывающіе ихъ предметы: въ самомъ дѣлѣ, тѣнь такова же по величинѣ, какъ бросающій ее предметъ, и она гораздо чернѣе, чѣмъ самая темная часть такого предмета; тогда какъ предметъ пересѣкается и прямымъ, и отраженнымъ свѣтомъ, тѣнь, представляя собою большое, широкое непрерывное пространство, производитъ на глазъ сильное впечатлѣніе, особенно потому, что внутри тѣней всѣ формы частью, а нерѣдко и цѣликомъ не видны, а также потому, что онѣ неожиданно заканчиваются самыми рѣзкими линіями, какія только можетъ дать природа; ни одна линія въ природѣ не бываетъ столь рѣзкой, какъ край непрерывной тѣни. Положите палецъ на кусокъ бѣлой бумаги на солнцѣ и замѣтьте разницу между неопредѣленнымъ контуромъ самаго пальца и рѣзко обозначеннымъ краемъ тѣни. Замѣтьте также чрезвычайную темноту послѣдняго. Кусокъ черной матеріи, выставленный на свѣтъ, не дастъ и четверти той черноты, которую даетъ тѣнь на бумагѣ.

§ 2. И вслѣдствіе этого отчетливость тѣней есть главное средство выразить яркость свѣта.

Вслѣдствіе этого, когда солнце сіяетъ, тѣни являются самыми замѣтными частями пейзажа рядомъ съ самымъ яркимъ свѣтомъ. Всѣ формы выясняются и становятся понятными главнымъ образомъ при ихъ содѣйствіи; шероховатость древесной коры, напр., не видна ни при свѣтѣ, ни въ тѣни; она видна только между ними двумя, когда тѣни краевъ выясняютъ ее. Въ виду этого, если мы хотимъ выразить яркій свѣтъ, наша первая цѣль должна заключаться въ томъ, чтобы сдѣлать тѣни рѣзкими и замѣтными. И этого слѣдуетъ достигнуть не съ помощью черноты (хотя въ дѣйствительности карандашъ на бѣлой бумагѣ является единственнымъ средствомъ приблизиться къ интенсивности реальныхъ тѣней), а дѣлая тѣни совершенно плоскими, рѣзкими и ровными. Совсѣмъ блѣдная тѣнь, если только она совершенно плоская, если только она скрываетъ подробности предметовъ, съ которыми она пересѣкается, если она сѣрая и холодная сравнительно съ ихъ цвѣтомъ и оканчивается рѣзкими краями, такая тѣнь, несмотря на свою блѣдность, будетъ гораздо замѣтнѣе и придастъ всему, лежащему внѣ ея, блескъ солнечнаго свѣта гораздо въ большей степени, чѣмъ тѣнь, въ десять разъ болѣе густая, но слабѣющая у краевъ и сливающаяся съ цвѣтомъ того предмета, на который она падаетъ.

§ 3 Полное отсутствіе такой отчетливости въ произведеніяхъ итальянской школы.

Старые мастера итальянской школы почти во всѣхъ своихъ произведеніяхъ совершенно переворачиваютъ вверхъ дномъ этотъ принципъ, они чернятъ, свои тѣни до того, что картина становится прямо страшной и все въ ней—невидимымъ; но они вмѣняютъ себѣ въ обязанность сглаживать края, уничтожать ихъ при помощи переходовъ и такимъ образомъ совершенно разрушать всякую видимость солнечнаго свѣта. Всѣ ихъ тѣни представляютъ собою слабую, второстепенную темноту обыкновеннаго *дневного свѣта*; солнцу здѣсь нѣтъ мѣста. Тѣнь между страницами книги, которую вы держите въ рукахъ, довольно отчетлива и ясна, хотя вы, какъ я предполагаю, читаете ее при обыкновенномъ дневномъ свѣтѣ, въ своей комнатѣ,

гдѣ нѣтъ солнца; и эта слабая второстепенная тѣнь есть все, что мы находимъ въ произведеніяхъ итальянскихъ мастеровъ въ качествѣ показателя солнечнаго свѣта. Даже Кюипъ и Бергемъ, обнаруживая прекрасное пониманіе этого принципа въ переднихъ планахъ своихъ картинъ, забываютъ его при изображеніи разстояній. Также и Клодъ въ изображеніи портовъ, гдѣ ему приходится имѣть дѣло съ простой архитектурой, даетъ намъ что-то похожее на реальныя тѣни вдоль камней, но въ ту минуту, когда мы обратимъ вниманіе на почву и листья съ боковымъ свѣтомъ, совершенно исчезаютъ и тѣни, и солнце. Въ картинѣ „Бракъ Исаака и Ревекки“, въ нашей собственной галлереѣ, стволы деревьевъ между вододѣйствующимъ колесомъ и бѣлой фигурой по срединѣ, темны и замѣтны; но ихъ тѣни едва можно различить на землѣ; онѣ совершенно неопредѣленны и теряются въ постройкѣ. Въ природѣ каждый кусокъ такой тѣни и на землѣ и на зданіи былъ бы опредѣленнымъ и замѣтнымъ, тогда какъ сами стволы были бы тусклы, неопредѣленны и неясны въ своихъ освѣщенныхъ мѣстахъ отъ травы или разстоянія. Также въ картинѣ Пуссена „Фокіонъ“ тѣнь палки на камнѣ на правой сторонѣ совершенно сглажена и утрачена, тогда какъ самую палку вы видите ясно на всемъ протяженіи. При солнечномъ свѣтѣ въ природѣ было бы совершенно наоборотъ: вы видѣли бы черную и рѣзкую тѣнь внизу во всю длину, но вамъ пришлось бы искать палку, которая, по всей вѣроятности, въ разныхъ мѣстахъ слилась бы совершенно съ камнемъ позади ея.

§ 4. И отсутствіе ея отчасти въ голландской школѣ.

Итакъ, во всѣхъ произведеніяхъ Клода, Пуссена, Сальватора, мы найдемъ (особенно въ ихъ условной листвѣ и въ ихъ, такъ сказать, нечленораздѣльныхъ варваризмахъ скалъ), что весь итогъ и сущность ихъ свѣтотѣни представляютъ собою только переходы и видоизмѣненія, которыя природа даетъ въ одной области тѣни, и все, что они дѣлаютъ для выраженія солнечнаго свѣта, она дѣлаетъ для разнообразія тѣней. Они дѣлаютъ только одинъ шагъ; она постоянно два; именно, она прежде всего рѣзко и рѣшительно отмѣчаетъ великій переходъ отъ солнца къ тѣни, а затѣмъ разнообразитъ самую тѣнь тысячами легкихъ переходовъ и удвоенныхъ тѣней, при чемъ одни эти переходы сами по себѣ равны и даже превосходятъ все то, что старые мастера сдѣлали для полной своей свѣтотѣни.

Если существуетъ тотъ или другой принципъ или секретъ, на которыхъ основывался Тернеръ, достигая блестящаго свѣта, то это — ясное и тщательное изображеніе *тѣней*. Пусть все въ его

предметахъ или въ атмосферѣ будетъ темнымъ, туманнымъ и неопредѣленнымъ, объ одномъ онъ непремѣнно позаботится именно о томъ, чтобы его тѣни были рѣзки и ясны; онъ знаетъ, что свѣтъ тогда позаботится уже самъ о себѣ, и онъ сдѣлаетъ ихъ ясными не посредствомъ черноты, но придавъ имъ ровность, единство и рѣзко обозначенные края. Онъ придастъ имъ ясность и отчетливость и сдѣлаетъ ихъ такими, что въ нихъ будутъ чувствоваться тѣни, хотя бы онѣ были настолько блѣдны, что еслибы не ихъ рѣшительно очерченныя формы, то мы вообще не замѣтили бы въ нихъ темноты. Онъ будетъ набрасывать ихъ, подобно прозрачнымъ покрываламъ, одну на другую по землѣ и на воздухѣ, пока вся картина не будетъ трепетать ими, и несмотря на это, даже самая темная изъ нихъ будетъ блѣдно-сѣрой, пропитанной насквозь свѣтомъ. Мостовая на лѣвой сторонѣ картины „Геро и Леандръ“ вся представляетъ собою высшій образецъ подобнаго волшебства, который только я знаю въ искусствѣ; но и всякое его твореніе носитъ неизмѣнно слѣды главнаго принципа; возьмите виньетку, изображающую садъ на заглавномъ листѣ поэмъ Роджерса, и замѣтьте изображеніе баллюстрады на правой сторонѣ; самыя балясины блѣдны и неопредѣленны, и свѣтъ между ними слабъ, но тѣни ихъ рѣзки и темны, и промежуточный свѣтъ настолько силенъ, насколько это возможно. Посмотрите, насколько отчетливѣе тѣнь бѣгущей по мостовой фигуры, чѣмъ клѣтки самой мостовой. Посмотрите тѣни на стволѣ дерева на стр. 91: насколько онѣ превосходятъ всѣ детали самого ствола, насколько онѣ темнѣе и замѣтнѣе любой части вѣтвей или сучка; тоже въ виньеткѣ къ „Beech-tree's Petition“ Кэмпбеля. Возьмите далѣе тѣ характернѣйшія для Италіи черты, которыя сконцентрированы на 168 страницѣ роджерсовой „Италіи“, гдѣ длинныя тѣни стволовъ рѣзче всего бросаются въ глаза изъ всѣхъ частей передняго плана, и послушайте, какъ Вордсвортъ, самый зоркій изъ всѣхъ современныхъ поэтовъ по отношенію ко всему глубокому и существенному въ природѣ, иллюстрируетъ Тернера здѣсь, подобно тому какъ онъ иллюстрировалъ его во всѣхъ другихъ пунктахъ: „у подножія высокой сосны сидѣлъ я по вечерамъ, и ты, тѣнь ея голаго, стройнаго ствола, такъ часто тянулась ко мнѣ, подобно длинной, прямой тропинкѣ, едва замѣтной на лужайкѣ“ (Excursion, book VI).

§ 5. Совершенство тернеровскихъ произведеній въ этомъ отношеніи.

Въ „Rhymers'Glen“ (иллюстраціи къ Скотту) обратите вниманіе на переплетающіяся тѣни на дорогѣ и пересѣкаемые ими стволы, затѣмъ—на мостъ въ „Армстронгской башнѣ“, и, наконецъ, на длинную бріенскую дорогу, гдѣ мы видимъ двѣ, три мили, выраженныя

однѣми играющими тѣнями, а вся картина кажется полной солнечнаго свѣта благодаря длиннымъ темнымъ линіямъ, которыя фигуры бросаютъ на снѣгъ. „Hampton Court" въ англійскихъ серіяхъ — другой въ высшей степени поразительный примѣръ. Въ самомъ дѣлѣ, общая система исполненія, наблюдаемая во всѣхъ рисункахъ Тернера, заключается въ томъ, чтобы сдѣлать великолѣпно и подробно отдѣлать свой фонъ, иногда пунктируя его и придавая ему безпрестанно безконечное количество тонкихъ таинственныхъ деталей, и на изготовленномъ такимъ образомъ фонѣ набросить свои тѣни однимъ взмахомъ, оставляя необыкновенно рѣзкій край водянистаго цвѣта. По крайней мѣрѣ, такъ обыкновенно бываетъ въ грубыхъ, свободныхъ вещахъ его, въ родѣ вышеупомянутыхъ. Слово недостаточно точно, чтобы выразить, недостаточно тонко, чтобы прослѣдить безпрерывное, все проникающее вліяніе болѣе тонкихъ и неопредѣленныхъ тѣней въ его произведеніяхъ, то проходящее насквозь вліяніе, которое придаетъ оставляемому ими свѣту его страстную силу. Мы чувствуемъ свѣтъ надъ каждымъ камнемъ, каждымъ листомъ, надъ каждымъ облакомъ, словно онъ дѣйствительно льется и трепещетъ передъ нашими глазами. Это—движеніе, это—настоящее колебаніе, сіяніе испускаемаго луча; это не тусклое, общее дневное освѣщеніе, которое падаетъ на пейзажъ безжизненно, безсмысленно, безъ опредѣленнаго направленія, одинаково на всѣ предметы и мертвенно на всѣ предметы; этотъ свѣтъ дышетъ, живетъ, играетъ; онъ чувствуетъ, воспринимаетъ, радуется и дѣйствуетъ, выбираетъ одни предметы, отвергаетъ другіе; онъ перепрыгиваетъ съ скалы на скалу, съ листа на листъ, съ волны на волну, то пылая пожаромъ, то сверкая, то слабо мерцая, смотря по тому, что онъ поражаетъ; или въ святые моменты своего настроенія онъ обнимаетъ и окутываетъ всѣ предметы своимъ глубокимъ полнымъ миромъ, а затѣмъ снова пропадаетъ, словно сбившись съ пути, охваченный сомнѣніемъ и мракомъ, или гибнетъ и исчезаетъ, втягиваясь въ сгущающійся туманъ, или тая въ печальномъ воздухѣ; но все-таки, вспыхивающій или потухающій, искрящійся или спокойный, — онъ остается живымъ свѣтомъ, который дышетъ даже въ состояніи глубочайшаго покоя и оцѣпенѣнія, который можетъ уснуть, но не умереть.

§ 6. Дѣйствіе его тѣней на свѣтъ.

Едва ли есть надобность останавливаться подробнѣе на рѣзкомъ различіи въ этомъ отношеніи между твореніями старыхъ мастеровъ и великихъ современныхъ пейзажистовъ. Это различіе читатель можетъ прекрасно установить самъ при небольшомъ систематическомъ вниманіи; онъ найдетъ такое различіе не только между тѣмъ и другимъ отдѣльными произведеніями, но во всей массѣ ихъ произведеній до послѣдняго листа и линіи. Небольшое, внимательное наблюденіе за природой, особенно въ ея листвѣ и переднихъ планахъ, и сравненіе ея съ изображеніями Клода, Гаспара Пуссена и Сальватора, тотчасъ же докажутъ читателю, что эти художники всегда работали по условнымъ правиламъ; они изображали не то, что видѣли, а то, что, по ихъ мнѣнію, должно было составить прекрасную картину; и даже въ тѣхъ случаяхъ, когда они обращались къ природѣ (что, по моему мнѣнію, случалось гораздо рѣже, чѣмъ хотятъ насъ увѣрить ихъ біографы), они копировали ее подобно дѣтямъ, изображая то, существованіе чего имъ было извѣстно, а не то, что они видѣли *. Вы можете осмотрѣть передніе планы всѣхъ картинъ Клода отъ одного конца Европы до другого, и вы, я увѣренъ, не найдете тѣни листа, которая бы падала на другой листъ. Вы найдете листъ, болѣе или менѣе рѣзко и ясно выступающій изъ фона, найдете темные листья, выдѣляющіеся при свѣтѣ въ опредѣленной совершенной формѣ; но вы не встрѣтите нигдѣ, чтобы форма одного листа покрывалась или пересѣкалась тѣнью другого. Пуссенъ и Сальваторъ были еще дальше отъ настоящей истины. Все, что есть въ ихъ картинахъ, можно было сфабриковать въ ихъ мастерскихъ, имѣя при себѣ двѣ—три вѣтки терновника и два—три пучка плевеловъ для формы листьевъ. Освѣжающее дѣйствіе испытываешь, когда отъ этого невѣжественнаго воспроизведенія дѣтскихъ представленій обращаешься къ яснымъ, вѣрнымъ и истиннымъ этюдамъ современныхъ художниковъ, потому что не одинъ Тренеръ (хотя здѣсь, какъ и во всемъ, онъ занимаетъ первое мѣсто) замѣчателенъ по тонкой и выразительной рѣшимости въ свѣтотѣни. Нѣкоторыя мѣста у Гардинга прекрасны въ этомъ отношеніи, хотя этотъ художникъ допускаетъ нѣсколько излишнюю смѣлость въ исполненіи общаго; благодаря этому, мы не чувствуемъ рѣшительности въ частяхъ, въ которыхъ она должна особенно проявляться, и его картины, особенно большія, кажутся нѣсколько блѣдными. Но нѣкоторыя мѣста въ скалистыхъ переднихъ планахъ его послѣднихъ картинъ замѣчательны по изысканности формъ и рѣзкой выразительности ихъ тѣней. Равнымъ образомъ и у Стэнфильда свѣтотѣнь заслуживаетъ самаго внимательнаго изученія.

§ 7. Существованіе этого различія можно установить почти между всѣми твореніями старинныхъ и новыхъ мастеровъ.

* Ср. Отд. II, гл. II, § 6.

§ 8. Второй великій принципъ свѣтотѣни. Самый яркій цвѣтъ и самая густая тѣнь должны употребляться въ равномъ количествѣ и только въ точкахъ.

Второй пунктъ, на который я хочу обратить вниманіе, касается распредѣленія свѣта и тѣни. Природа неизмѣнно употребляетъ и самый яркій свѣтъ, и самыя глубокія тѣни въ чрезвычайно маломъ количествѣ, всегда въ точкахъ, никогда въ массахъ. Она даетъ большую массу нѣжнаго свѣта въ небѣ или водѣ, производящую сильное впечатлѣніе, благодаря своему количеству, и большую выдѣляющуюся на немъ массу нѣжной тѣни, на листьяхъ, горахъ или зданіяхъ; но свѣтъ постоянно смягченъ, если онъ находится на большомъ протяженіи, тѣнь постоянно слаба, если она велика. Затѣмъ природа заполняетъ всю остальную свою картину средними цвѣтами или блѣдно-сѣрымъ, и на этомъ спокойномъ гармоническомъ цѣломъ она крапинками помѣщаетъ самый яркій свѣтъ: пѣну изолированной волны, парусъ уединеннаго корабля, отблескъ солнца на мокрой крышѣ, блескъ выбѣленной хижины и другіе подобные источники мѣстнаго блеска она выразитъ такъ живо, такъ тонко, что все остальное повергнетъ въ рѣзкую тѣнь по сравненію съ ними. И тогда, добившись мрака, она выразитъ черныя углубленія какого-нибудь выдающагося берега, или черное платье какой-нибудь находящейся въ тѣни фигуры, или глубину какой-нибудь лишенной свѣта трещины въ стѣнѣ или окнѣ, выразитъ ихъ такъ рѣзко, что все остальное она выставитъ въ опредѣленно выдѣлившемся по сравненію съ ними свѣтѣ. Такимъ образомъ главную массу своей картины она окрашиваетъ въ нѣжный средній цвѣтъ, конечно, приближая его здѣсь къ свѣту, тамъ къ мраку. Но при этомъ она рѣзко отдѣляетъ его отъ крайнихъ степеней, какъ того, такъ и другого.

§ 9. Пренебреженіе этимъ принципомъ или отстаиваніе противоположнаго ему у писателей, пишущихъ объ искусствѣ.

Любопытно, что никто, кажется, изъ писателей, пишущихъ объ искусствѣ, не отмѣтилъ великаго принципа природы въ этомъ отношеніи. Они всѣ говорятъ о глубочайшей тѣни, какъ о вещи, которая можетъ быть дана въ большомъ количествѣ, можетъ составлять четвертую, а въ извѣстныхъ эффектахъ и большую часть картины. Напр., Барри говоритъ, что великіе художники „лучше всего уразумѣвшіе эффекты свѣтотѣни" имѣли по большей части обыкновеніе отводить среднему цвѣту больше мѣста, чѣмъ свѣту, а темному больше, чѣмъ среднему и свѣту, вмѣстѣ взятымъ, т. е. болѣе половины всей картины. Я не знаю, что имѣютъ въ виду слова „уразумѣвшіе свѣтотѣнь". Если подъ ними разумѣется способность фабриковать пріятные рисунки въ видѣ пирамидъ, крестовъ и зигзаговъ, въ

которыхъ должны представляться руки и ноги, должна распредѣляться страсть и движеніе, только для поощренія болтовни критиковъ, то принципъ Барри можетъ породить въ высшей степени богатыя послѣдствія. Но если имѣть въ виду знакомство съ глубокой, постоянной, систематической, скромной простотой и неутомимымъ разнообразіемъ свѣтотѣни въ природѣ; если имѣть въ виду понятіе о томъ, что черное и возвышенное — не синонимы и что пространство и свѣтъ могутъ быть союзниками, тогда всякій человѣкъ, защищающій подобный принципъ или грезящій о немъ, окажется не болѣе какъ взбалмошнымъ ребенкомъ и обманщикомъ въ свѣтотѣни.

§ 10. И получающееся вслѣдствіе этого ложное направленіе учащихся.

И хотя всѣ художники возстаютъ противъ цвѣта, какъ великой Цирцеи искусства, великаго совратителя ума въ чувственность, я твердо убѣжденъ, что самое сильное пристрастіе къ цвѣту, самое ревностное изученіе его не могутъ даже на половину быть столь опасными камнями преткновенія для молодыхъ студентовъ, какъ тотъ восторгъ, который постоянно на его глазахъ расточаютъ этой искусственной, ложной и жонглерской свѣтотѣни; художественное воспитаніе, которое онъ получаетъ, основывается на принципахъ въ родѣ принципа, высказаннаго Фузели: „свѣтъ и тѣнь въ природѣ, какъ бы они ни были правдивы сами по себѣ, не всегда бываютъ законною свѣтотѣнью въ искусствѣ". Это не всегда, можетъ быть, *пріятно* для софистическаго, нечуткаго и извращеннаго ума; но студентъ поступилъ бы лучше, если бы совсѣмъ бросилъ искусство, чѣмъ развиваться въ убѣжденіи, что какая-нибудь другая свѣтотѣнь можетъ быть *законной*. Я думаю, мнѣ удастся вполнѣ доказать въ слѣдующихъ частяхъ моего труда, что „только свѣтъ и тѣнь природы" служатъ подходящимъ и вѣрнымъ спутникомъ высшаго искусства, что всѣ фокусы, всякое явно придуманное распредѣленіе, всякая растянутая тѣнь и съуженный свѣтъ, словомъ, все, хоть въ мельчайшей степени искусственное, все, что стремится остановить умъ на свѣтѣ и тѣни, какъ таковыхъ, все это не укрѣпляетъ, а оскорбляетъ высшее, идеальное представленіе. Мнѣ, я думаю, удастся также доказать, что природа обращается съ своей свѣтотѣнью гораздо искуснѣе и тоньше, чѣмъ воображаютъ, что „свѣтъ и тѣнь въ природѣ"—гораздо прекраснѣе того, что могутъ создать всѣ художники, вмѣстѣ взятые, и только люди, никогда не понимавшіе свѣтотѣни въ природѣ воображаютъ, что они могутъ исправлять ее.

Какъ бы то ни было, не подлежитъ сомнѣнію, что всякій разъ, когда ученикъ получаетъ позволеніе забавляться, рисуя одну фи-

гуру совершенно черной, а ближайшую совершенно бѣлой и помѣщая ихъ на фонѣ, лишенномъ какой бы то ни было цѣнности, всякій разъ, когда ему позволяется портить свою записную книжку четвертушками солнечнаго свѣта, осьмушками тѣни и другими подобными обрывками возвышеннаго, всякій разъ создаются все большія и большія затрудненія на пути его къ тому, чтобы стать настоящимъ мастеромъ; и только тѣ находятся на дорогѣ къ дѣйствительному превосходству, кто бьется, чтобы передать простоту, чистоту и неистощимое разнообразіе естественной свѣтотѣни при открытомъ безоблачномъ дневномъ свѣтѣ, кто даетъ пространство гармоничнаго свѣта, выразительную, рѣшительную тѣнь и изысканную прелесть, нѣжность и величіе, которыми проникнуты противопоставляемые въ воздухѣ мѣстные цвѣта и одинаково освѣщенныя линіи. Нѣтъ свѣтотѣни труднѣе этой, нѣтъ благороднѣе, чище и сильнѣе. Впрочемъ, объ этомъ вопросѣ я не буду распространяться въ данную минуту; я хочу только указать на тѣ великіе принципы свѣтотѣни, которые природа соблюдаетъ даже тогда, когда она наиболѣе работаетъ надъ эффектами, когда она играетъ громовыми тучами и солнечными лучами, выдѣляя одинъ предметъ и помрачая другой, съ самымъ яснымъ артистическимъ чувствомъ и замысломъ; даже тогда она не забываетъ великаго правила давать въ небольшихъ количествахъ глубочайшую тѣнь и самый яркій свѣтъ, такъ, чтобы точки одного соотвѣтствовали точкамъ другой, чтобы оба были рѣзко замѣтны и отдѣлялись отъ остальной части пейзажа.

§ 11. Великое значеніе простой свѣтотѣни.

Странно, что это раздѣленіе, являющееся великимъ источникомъ блеска въ природѣ, не только незамѣчено, но даже запрещается нашими великими писателями, пишущими объ искусствѣ; они постоянно твердятъ о необходимости соединять свѣтъ съ тѣнью посредствомъ *незамѣтныхъ переходовъ*. Но разъ это сдѣлано, несомнѣнно, что всякій солнечный свѣтъ утрачивается, потому что незамѣтные переходы отъ свѣта къ темнотѣ характеризуютъ предметы, при отсутствіи солнечнаго свѣта, т. е. въ такихъ условіяхъ, которыя въ пейзажѣ являются тѣнью; принципъ природы въ помѣщеніи свѣта совершенно обратный. Она покрываетъ весь свой пейзажъ среднимъ цвѣтомъ, въ которомъ она даетъ сколько угодно переходовъ, даже гораздо больше, чѣмъ можно нарисовать; но на этотъ средній цвѣтъ она набрасываетъ штрихи своего высшаго свѣта и высшаго мрака, изолированные и рѣзкіе, такъ что глазъ прямо устремляется къ нимъ и чувствуетъ, что

§ 12. Рѣдкое отдѣленіе въ природѣ свѣта отъ средняго цвѣта.

они служатъ тониками всей композиціи. И хотя штрихи мрака менѣе привлекательны, чѣмъ штрихи свѣта, но это происходитъ не оттого, что они менѣе отчетливы, а оттого, что они ничего не выдѣляютъ; между тѣмъ свѣтлые штрихи помѣщаются въ тѣхъ частяхъ, гдѣ все видно и гдѣ вслѣдствіе этого глазу есть на чемъ остановиться. Но высшій свѣтъ самъ по себѣ не выдѣляетъ ясно какихъ бы то ни было предметовъ, такой свѣтъ слишкомъ ярокъ и ослѣпляетъ глазъ; не заключая въ себѣ тѣни, онъ не можетъ выставить формы, потому что форма можетъ быть видна только посредствомъ тѣни. Вслѣдствіе этого высшій свѣтъ и глубочайшая темнота сходятся на томъ, что и въ томъ и другомъ ничего не видно, что оба они даются въ чрезвычайно маломъ количествѣ, оба рѣзко отдѣляются отъ среднихъ тоновъ пейзажа, одинъ своимъ блескомъ, другая—своими рѣзкими краями, хотя нѣкоторые изъ наиболѣе выразительныхъ среднихъ цвѣтовъ могутъ сильно приблизить къ ихъ интенсивности.

Мнѣ не остается ничего болѣе, какъ посовѣтовать вамъ взглянуть на какое-нибудь изъ произведеній Тернера, и вы тотчасъ же увидите, что въ немъ точно соблюдены всѣ эти принципы: рѣзкость, рѣшительность, яркость и чрезвычайная количественная незначительность и крайняго свѣта, и крайней тѣни, вся же масса картины нѣжнаго средняго тона и полна переходовъ. Возьмите, напр., „Рѣки Франціи“ и переверните нѣсколько страницъ.

§ 13. Правдивость свѣтотѣни у Тернера.

1. **Château Gaillard** (виньетка). — Черныя фигуры и лодки — пункты тѣни; полоски солнечнаго свѣта на замкѣ и слѣды лодокъ — пункты свѣта. Посмотрите, какъ глазъ останавливается на тѣхъ и другихъ, и замѣтьте, какъ мѣста свѣта, падающаго точками, рѣзко ограничены тѣнями, но не таютъ въ нихъ.

2. **Orleans**.—Столпившіяся фигуры представляютъ собою пункты и свѣта и тѣни. Замѣтьте средній нѣжный тонъ и того и другой въ цѣлой массѣ зданій и сравните его съ чернотой тѣней Каналетто, среди которыхъ ни фигуры, ни что другое не могутъ послужить пунктами высшей тѣни.

3. **Blois**.—Бѣлыя фигуры въ лодкахъ, подпоры моста, куполъ церкви на правой сторонѣ—для свѣта, женщины верхами на лошадяхъ, носы лодокъ—для тѣни. Особенно замѣтьте изолированность свѣта на церковномъ куполѣ.

4. **Château de Blois**. — Факелы и бѣлыя фигуры — для свѣта, крыша часовни и одѣянія монаховъ для тѣни.

5. **Beaugency**.—Паруса и шпицы колоколенъ противопоставлены

баканамъ и лодкамъ. Рѣдкій образецъ блестящихъ, сверкающихъ, изолированныхъ штриховъ утренняго свѣта.

6. **Amboise**. — Бѣлый парусъ и облака; кипарисы подъ Замкомъ.

7. **Château d'Amboise**.—Лодка по срединѣ съ ея отблесками не нуждается въ коментаріяхъ. Замѣтьте блестящій свѣтъ подъ мостомъ. Это—прекраснѣйшій и совершеннѣйшій образецъ.

8. **St.-Julien Tours**.— Особенно замѣчателенъ тѣмъ, что въ немъ удержаны пункты глубокой темноты, потому что вся картина представляетъ собою пространную тѣнь.

Нѣтъ надобности подражать. Мною взяты первые попавшіеся примѣры безъ всякаго выбора. Читатель самъ можетъ итти дальше. Я, впрочемъ, назову нѣсколько образцовъ свѣтотѣни, особенно заслуживающихъ его вниманія: **Scene between Quilleboeuf and Villequier, Honfleur, Light Towers of the Héve, On the Seine between Mantes and Vernon, The Lantern at St. Cloud, Confluence of Seine and Marne, Troyes**; первую и послѣднюю виньетку, а также виньетки на страницахъ 36, 63, 95, 184, 192, 203 „Поэмъ Роджерса", первую и вторую въ упомянутомъ изданіи Кэмпбелля, **St. Maurice** въ „Италіи", гдѣ обратите вниманіе на чернаго аиста, **Brienne, Skiddaw, Mayburgh, Melrose, Jedburgh** въ иллюстраціяхъ къ Скотту, и виньетки къ Мильтону,—не потому, чтобы эти сколько-нибудь превосходили его остальныя произведенія, но потому, что законы, о которыхъ мы говорили, особенно поразительно обнаружились въ нихъ и потому, что они хорошо гравированы. Невозможно дѣлать заключенія изъ большихъ гравюръ, въ которыхъ свѣтотѣнь наполовину уничтожена благодаря торговлѣ, черненію, а также изобрѣтательности граверовъ.

ГЛАВА IV.

ИСТИННОСТЬ РАЗСТОЯНІЯ. ПЕРВОЕ ВЪ ЗАВИСИМОСТИ ОТЪ ФОКУСА ГЛАЗА *.

§ 1. Разстояніе болѣе ясно выражается рисункомъ предметовъ, чѣмъ ихъ цвѣтомъ.

Въ первой главѣ этого отдѣла я отмѣтилъ различіе между реальной воздушной перспективой и чрезмѣрнымъ контрастомъ свѣта и тѣни, посредствомъ котораго старые мастера достигали своего обманчиваго эффекта; далѣе я показалъ, что, уступая имъ въ точности качества или тона воздушнаго колорита, нашъ великій современный художникъ гораздо правдивѣе ихъ въ выраженіи пропорціональнаго отношенія всѣхъ его разстояній другъ къ другу. Я займусь теперь изслѣдованіемъ тѣхъ гораздо важнѣйшихъ способовъ выраженія разстоянія, и въ природѣ и въ искусствѣ, которые подчинены не относительнымъ цвѣтамъ предметовъ, но ихъ *рисункамъ*, — гораздо важнѣйшихъ, сказалъ я, потому что они самые постоянные и вѣрные; сама природа не всегда воздушна. Часто встрѣчаются мѣстные эффекты, которые рѣзко нарушаютъ законы воздушнаго тона и вносятъ обманъ въ наши идеи разстоянія. Мнѣ часто приходилось наблюдать, что вершина снѣжной горы кажется ближе ея основанія благодаря совершенной ясности воздуха. Но *рисунокъ* предметовъ, т.-е. степень отчетливости или неясности ихъ формъ служитъ вѣрнымъ и несомнѣннымъ критеріемъ ихъ разстоянія; и если рисунокъ переданъ правильно, мы получимъ настоящую истину пространства, несмотря на нѣкоторыя ошибки тона; но если художникъ пренебрегъ рисункомъ, то всякое пространство разрушено, сколько бы ни проявилъ онъ искусства въ примѣненіи цвѣта съ цѣлью скрыть недостаточность рисунка.

* Я оставилъ эту главу въ ея первоначальномъ видѣ, потому что я болѣе, чѣмъ когда-нибудь, убѣжденъ въ истинности положенія, высказаннаго въ § 8; я не въ состояніи въ настоящее время въ доказательство того, что я утверждаю, привести какой-нибудь другой доводъ кромѣ высказаннаго здѣсь; и все-таки я не могу не думать, что я призналъ слишкомъ большое вліяніе за измѣненіями столь небольшими какъ тѣ, которыя мы нечувствительно испытываемъ въ фокусѣ глаза, и что настоящаго оправданія практики Тернера по отношенію къ нѣкоторымъ его переднимъ планамъ слѣдуетъ искать въ чемъ-нибудь другомъ. Я оставляю этотъ вопросъ на усмотрѣніе читателя.

Прежде всего слѣдуетъ замѣтить, что, подобно всякому другому сферически выпуклому съ двухъ сторонъ стеклу, глазъ долженъ мѣнять свой фокусъ, для того чтобы отчетливо передавать образы предметовъ, находящихся на разныхъ разстояніяхъ; нѣтъ никакой возможности видѣть одновременно отчетливо два предмета, изъ которыхъ одинъ отстоитъ дальше другого. Каждый можетъ моментально убѣдиться въ этомъ. Взгляните на перекладины вашей оконной рамы такъ, чтобы ясно воспринять образъ ихъ линій и формъ, и въ моментъ, когда ваши глаза устремлены на нихъ, вы не можете воспринять ничего, кромѣ самыхъ неопредѣленныхъ и смутныхъ образовъ всѣхъ предметовъ, видимыхъ за окномъ. Устремите вашъ взоръ на эти послѣдніе такъ, чтобы видѣть ихъ ясно, и хотя они находятся за оконной рамой и на видъ, какъ бы около нея, но эту раму вы будете чувствовать и видѣть только какъ неопредѣленную, мимолетную и неясную преграду по отношенію ко всему находящемуся за ней. При небольшомъ вниманіи къ этому явленію, каждый легко можетъ убѣдиться въ его универсальности и сдѣлать безспорный выводъ, что нельзя видѣть вмѣстѣ предметы на неодинаковыхъ разстояніяхъ, не вслѣдствіе помѣхи со стороны воздуха или тумана, а вслѣдствіе невозможности для лучей, идущихъ отъ этихъ предметовъ, сосредоточиться въ одномъ и томъ же фокусѣ: цѣлое впечатлѣніе отъ одного или отъ другого, по необходимости, должно быть смутнымъ, неяснымъ и несовершеннымъ.

§ 2. Предметы, находящіеся въ неравныхъ разстояніяхъ отъ насъ, нельзя одновременно видѣть отчетливо.

Но слѣдуетъ замѣтить (я желаю одного, чтобы все, что я говорю, немедленно провѣрялось на опытѣ), что различіе фокуса имѣетъ особенно важное значеніе на разстояніи первыхъ пятисотъ ярдовъ; и вслѣдствіе этого, хотя нѣтъ никакой возможности видѣть одновременно два предмета, если одинъ находится въ разстояніи десяти ярдовъ, а другой въ четверти мили разстояніи отъ него, но есть полная возможность видѣть одновременно два предмета: если одинъ изъ нихъ отстоитъ на четверть мили отъ насъ, а другой—въ пяти миляхъ отъ него. Вслѣдствіе этого на практикѣ происходитъ слѣдующее: мы можемъ одновременно, и легко, и ясно видѣть цѣликомъ то, что называется среднимъ разстояніемъ и далью, но въ это время мы не въ состояніи ничего видѣть на переднемъ планѣ кромѣ неяснаго и неопредѣленнаго распредѣленія линій и красокъ; и наоборотъ: если мы смотримъ на какой-нибудь предметъ передняго плана такъ, чтобы получить отчетливое впечатлѣніе отъ него,—тогда даль и среднее разстояніе становятся безпорядочными и туманными.

§ 3. Особенно тѣ, которые находятся сравнительно близко отъ насъ.

Въ виду этого, въ картинѣ, если нашъ передній планъ представляетъ собою нѣчто, наша даль должна быть ничто и *vice versa;* въ самомъ дѣлѣ, если мы изображаемъ наши близкіе и отдаленные предметы одновременно въ такомъ видѣ, что они даютъ отчетливый образъ глазу—тотъ отчетливый образъ, который въ природѣ можно получить, только глядя на каждый изъ нихъ отдѣльно *,—и если мы различаемъ ихъ другъ отъ друга только вслѣдствіе воздушнаго тона и неясности, зависящей отъ самого разстоянія,—то мы нарушаемъ самые существенные принципы природы: мы изображаемъ видимымъ одновременно то, что видѣть можно только при помощи двухъ различныхъ актовъ зрѣнія; мы создаемъ ложь, словно мы изобразили всѣ четыре стороны куба видимыми одновременно.

§ 4. Вслѣдствіе этого въ картинѣ непремѣнно нужно до нѣкоторой степени жертвовать или переднимъ планомъ, или далью.

Насколько я помню, ни одинъ пейзажистъ старой школы никогда не обращалъ ни малѣйшаго вниманія на этотъ принципъ. Они ясно и рѣзко отдѣлывали свои передніе планы, такъ что эти послѣдніе производили сильное впечатлѣніе на глазъ; даже въ листьяхъ кустарника и въ оправѣ они въ совершенствѣ воспроизводили края и формы, затѣмъ они переходили къ дали и удѣляли такое же вниманіе тѣмъ деталямъ, которыя

§ 5. Старые пейзажисты не дѣлали этого, а потому они не могли выражать разстоянія.

* Эту неспособность глаза не слѣдуетъ смѣшивать съ другимъ видомъ неспособности, именно съ его неспособностью сразу улавливать значительную часть *боковою* пространства. Мы, дѣйствительно, можемъ одновременно видѣть только одинъ пунктъ: предметы, находящіеся рядомъ съ нимъ, лишены ясности и отчетливости; но въ искусствѣ намъ незачѣмъ обращать на это вниманіе, потому что мы можемъ видѣть лишь такую же малую часть картины, какую мы можемъ видѣть въ пейзажѣ, не поворачивая глазъ. Поэтому, если художникъ затираетъ или лишаетъ ясности въ боковой части одинъ пунктъ больше другого, то онъ основывается не на правдѣ природы, а просто прибѣгаетъ къ извѣстному средству — часто превосходному и желательному, чтобы заставить глазъ остановиться на желательномъ для него пунктѣ. Но штрихъ, изображающій отдаленный предметъ, на полотнѣ столь же близокъ, какъ и штрихъ, изображающій близкій предметъ: оба видимы отчетливо и при одинаковомъ фокусѣ глаза; отсюда вытекаетъ прямое противорѣчіе природѣ, которое можно устранить, придавъ одному изъ нихъ искусственнымъ путемъ меньшую отчетливость, чѣмъ другому; эта неясность дастъ такое впечатлѣніе, которое получается, когда фокусъ не приноровленъ къ предмету. Впрочемъ, слѣдуетъ замѣтить, что большая часть описанныхъ выше эффектовъ зависитъ не отъ измѣненія фокуса, а отъ различнаго угла, подъ которымъ близкіе предметы видимы каждымъ изъ двухъ глазъ, когда оба устремлены вдаль.

можно видѣть въ ней—они изображали все, что глазъ можетъ вос-
принять въ отдаленіи, когда онъ цѣликомъ отдаетъ себя этому
отдаленію; и поэтому, хотя они мастерски владѣютъ воздушнымъ
тономъ, хотя они употребляютъ всѣ средства, которыя можетъ до-
ставить искусство для сокрытія пересѣченія линій, хотя они дово-
дятъ до карикатурности рѣзкость и тѣни близкихъ предметовъ
для того, чтобы навязать ихъ глазу,—они *никогда* не достигали
успѣха въ правильномъ изображеніи дали. Тернеръ открылъ новую
эру въ пейзажной живописи, доказавъ, что переднимъ
планомъ можно пожертвовать ради отдаленія и что
возможно изобразить непосредственную близость къ
зрителю, не давая даже подобія совершенной закон-
ченности формъ ближайшихъ предметовъ. Это, за-
мѣтьте, достигается не стертыми или слабыми ли-
ніями (что всегда указываетъ на ошибочность въ искусствѣ), но
рѣшительно обозначеннымъ несовершенствомъ, твердымъ, но не
полнымъ выраженіемъ формы; глазъ чувствуетъ, что онъ совер-
шенно близокъ къ ней и все-таки не можетъ на ней остановиться,
не можетъ прикрѣпиться къ ней, вполнѣ постигнуть ее,—и онъ
отгоняется отъ нея прочь къ тѣмъ частямъ отдаленія, на кото-
рыхъ художникъ хотѣлъ остановить его. И этотъ принципъ, перво-
начально введенный Тернеромъ и осуществленный вполнѣ имъ
однимъ, примѣнялся умѣло и съ успѣхомъ нѣкоторыми менѣе та-
лантливыми художниками англійской школы. Очень поучительны
въ этомъ отношеніи нѣкоторые передніе планы Коплей Фильдинга,
изображающіе болота и появившіеся шесть лѣтъ тому назадъ.
Въ нихъ не было ни одной выработанной линіи, ни одного отчет-
ливаго предмета. Широкіе взмахи влажной кисти, искрящіеся,
небрежные, случайные, какъ сама природа, постоянно вѣрные, на-
сколько можно, свидѣтельствующіе о знаніи, хотя и не выража-
ющіе его, намекающіе на все и въ то же время не воспроизводящіе
ничего. Но далеко въ горную даль ушли острые края и тонкія
формы; и мысль и исполненіе въ картинѣ направлены туда и про-
явлены тамъ, гдѣ должно произвести великое впечатлѣніе про-
странства и грандіозности. Зритель принужденъ итти впередъ, въ
горную ширь, туда, гдѣ солнце широко разливается надъ бол-
тами, туда влекутъ его бродить и гулять; ему нельзя остановиться
въ раздумьи на ближайшихъ скалахъ, собирать травы, сдѣлать
первый шагъ своего пути *. И впечатлѣніе, получаемое отъ этихъ

§ 6. Но современные художники съ полнымъ успѣхомъ примѣняли этотъ принципъ.

* Замѣтьте, что нѣтъ противорѣчія между этими словами и ранѣе
сказаннымъ относительно необходимости соблюдать въ ботаническомъ
отношеніи вѣрность въ тѣхъ случаяхъ, когда передній планъ являет-

картинъ, было всегда столь же велико и продолжительно, сколько просто и правдиво. Я не знаю ничего въ искусствѣ, что выражало бы болѣе законченно силу и чувство природы въ этихъ специальныхъ видахъ. И дальнѣйшей иллюстраціей * защищаемаго нами принципа служитъ слѣдующій фактъ: тамъ, гдѣ художникъ, какъ въ нѣкоторыхъ его послѣднихъ произведеніяхъ, тратилъ больше труда на передній планъ,—тамъ картина теряла въ разстояніи и въ своемъ возвышенномъ характерѣ. У тѣхъ художниковъ, которые или не знаютъ этого принципа или боятся примѣнять его (въ самомъ дѣлѣ, требуется не мало мужества и умѣнья, чтобы придать переднему плану ту неотчетливость и неясность, которыя они привыкли считать характернымъ признакомъ отдаленія), чувствуется, что передній планъ (въ чемъ признается всякій пейзажистъ) не только самая затруднительная и непокорная часть картины, но что въ девяносто девяти случаяхъ изъ ста онъ почти разрушаетъ эффектъ всей остальной композиціи. Такъ картина Колькота „Trent“ жестоко испорчена непріятной группой фигуръ на переднемъ планѣ; и въ рѣдкой изъ академическихъ картинъ Стэнфильда не испорчено пространство излишней опредѣленностью близкихъ формъ; а Гардингъ постоянно приноситъ разстояніе въ жертву и заставляетъ зрителя совсѣмъ останавливаться на переднемъ планѣ, хотя мы съ удовольствіемъ дѣлаемъ это по отношенію къ такимъ переднимъ планамъ, какіе даетъ онъ. Но только одинъ Тернеръ смѣло и рѣшительно отдалъ предпочтеніе дали и среднему разстоянію, сдѣлавъ ихъ главными предметами вниманія; только у него передній планъ является чѣмъ-то присоединеннымъ и приспособленнымъ къ дали и среднему разстоянію; и онъ достигаетъ этого не отсутствіемъ рисунка, не грубостью или небрежностью исполненія, но точнымъ указаніемъ, красивымъ намекомъ именно на то количество всѣхъ, даже мельчайшихъ формъ, какое только можетъ видѣть глазъ, когда фокусъ не приспособленъ къ нимъ. И это служитъ новой причиной силы и цѣльности эффекта тернеровскихъ произведеній; другіе художники увѣрены, что утратятъ разстоя-

§ 7. Особенно Тернеръ.

предметомъ вниманія. Ср. Ч. II, О. I, Гл. VII, § 10:—„Для того, чтобы правильно передать туманъ, даль и свѣтъ, часто нужно только воздержаться отъ изображенія *всего лишняго*“.

* Впрочемъ, не совсѣмъ. Это было бы такъ только въ томъ случаѣ, если бы передніе планы оконченныхъ имъ недавно картинъ были бы столь же точны въ подробностяхъ, насколько они изобилуютъ ими; они, по моему мнѣнію, непріятны не вслѣдствіе своей законченности, а вслѣдствіе лживости.

ніе, какъ только глазъ перестанетъ различать подробности на переднемъ планѣ.

§ 8. Объясненіе недостаточности рисунка въ фигурахъ Тернера.

И такъ, теперь мы знаемъ причину этого своеобразнаго изображенія Тернеромъ фигуръ, изображенія, которое такъ непріятно поражаетъ людей несвѣдущихъ въ искусствѣ. Я не имѣю въ виду представить это, какъ доказательство необходимости *плохого* рисунка (хотя въ пейзажѣ рисунокъ имѣетъ ничтожное значеніе), но я хочу доказать разумность и необходимость такой *недостаточности* рисунка, при которой даже у ближайшихъ фигуръ лица замѣняются круглыми шарами съ четырьмя розовыми пятнами, а четыре взмаха кисти выражаютъ руки и ноги; въ самомъ дѣлѣ, вѣдь, нѣтъ никакой возможности, чтобы глазъ, приспособившись къ воспріятію лучей, идущихъ изъ крайняго отдаленія и получая нѣкоторое частичное впечатлѣніе отъ всѣхъ разстояній,—чтобы глазъ при такихъ условіяхъ могъ воспринять отъ ближайшихъ фигуръ больше формъ и чертъ, чѣмъ даетъ Тернеръ. И насколько такая неопредѣленность передняго плана представляетъ безусловную необходимость для правильнаго воспроизведенія пространства, въ этомъ очень легко можетъ убѣдиться всякій, кто чтитъ этого художника настолько, что ради славы его пожертвуетъ одной его картиной: кто взялъ бы какое-нибудь произведеніе Тернера съ наименѣе законченными фигурами и поручилъ бы изобразить эти фигуры одному изъ нашихъ первостепенныхъ въ этомъ отношеніи живописцевъ; пусть при этомъ будутъ сохранены цѣликомъ цвѣта и тѣни тернеровскихъ группъ, такъ что ни одинъ атомъ композиціи не утратится, но вмѣсто розовыхъ пятенъ появятся глаза, а вмѣсто бѣлыхъ—ноги. Выставьте такую картину въ академіи, и даже новичекъ въ искусствѣ сразу замѣтитъ, что правдивость разстоянія исчезла, что всѣ ея красоты, вся гармоничность распались, что она превратилась въ грамматическую ошибку, стала „картиной невозможностей“, вещью, предназначенной терзать глазъ и оскорблять умъ.

ГЛАВА V.

ИСТИННОСТЬ РАЗСТОЯНІЯ. ВТОРОЕ: ЗАВИСИМОСТЬ ЕГО ПРАВДОПОДОБІЯ ОТЪ СПОСОБНОСТИ ГЛАЗА.

§ 1. Особый видъ отсутствія отчетливости, зависящій отъ отдаленности предмета.

Въ послѣдней главѣ мы видѣли, до какой степени отсутствіе отчетливости отдѣльныхъ разстояній необходимо для того, чтобы выразить приноровленіе глаза къ тому или другому изъ нихъ; теперь намъ предстоитъ изслѣдовать тотъ видъ неотчетливости, который зависитъ исключительно отъ отдаленности предмета, даже въ тѣхъ случаяхъ, когда фокусъ глаза вполнѣ сосредоточенъ на немъ. Неясность перваго рода свойственна всѣмъ предметамъ, къ которымъ не приноровился глазъ, независимо отъ того, близки или далеки эти предметы; второй видъ неясности вытекаетъ изъ недостатка способности глаза воспринять ясный образъ предметовъ на большомъ разстояніи отъ себя, какъ бы внимательно онъ не смотрѣлъ на нихъ.

Нарисуйте на кускѣ бѣлой бумаги квадратъ и кругъ, небольшого діаметра каждый, и зачерните ихъ такъ, чтобы формы ихъ были совершенно отчетливы; повѣсьте эту бумагу на стѣнѣ и отойдите на болѣе или менѣе значительное разстояніе, смотря по величинѣ начерченныхъ вами фигуръ. Вы дойдете до такого пункта, гдѣ вы, совершенно ясно видя оба пятна, не сумѣете сказать, которое изъ нихъ кругъ, которое—квадратъ.

§ 2. Онъ порождаетъ неопредѣленность деталей, но не уничтожаетъ ихъ.

Тоже, конечно, происходитъ и въ пейзажѣ съ каждымъ предметомъ, смотря по степени его отдаленности и по его величинѣ. Опредѣленныя формы древесныхъ листьевъ, какъ бы рѣзко и ясно они не выдѣлялись на небесномъ фонѣ, совершенно невозможно различить въ пятидесяти ярдахъ, и всѣ вообще формы сливаются, прежде чѣмъ мы совершенно потеряемъ ихъ изъ виду. И если характеръ предмета, положимъ—фасадъ дома, выражается разнообразіемъ заключающихся въ немъ формъ, напр.: тѣнями въ верхнихъ частяхъ оконъ, линіями архитравовъ, швами каменной кладки и т. д., то эти мелкія детали по мѣрѣ того, какъ предметъ удаляется отъ насъ, становятся неясными и смутными; каждая изъ нихъ теряетъ свою опредѣленную форму, но всѣ онѣ вполнѣ ви

димы, какъ нѣчто, какъ бѣлое или темное пятно или штрихъ: онѣ не исчезаютъ изъ виду, но видны настолько, что мы уже не можемъ сказать, что онѣ изъ себя представляютъ. По мѣрѣ увеличенія разстоянія, неясность увеличивается, пока, наконецъ, весь фасадъ дома не превратится въ плоскую блѣдную массу; впрочемъ, въ ней все еще можно замѣтить что-то въ родѣ обилія формъ и бороздъ; причиной этого служатъ детали фасада, которыя хотя и расплываются, исчезаютъ въ массѣ, но продолжаютъ оказывать вліяніе на ткань этой массы, пока, наконецъ, весь домъ самъ не превратится просто въ свѣтлое или темное пятно; мы можемъ его ясно видѣть, но не можемъ сказать, что оно изъ себя представляетъ, не можемъ отличить отъ камня или какого-нибудь другого предмета.

§ 3. Примѣры въ различныхъ предметахъ.

Въ настоящую минуту я хочу особенно остановиться на такомъ состояніи зрѣнія, при которомъ всѣ детали предмета видимы, но видимы такъ смутно и неясно, что мы совершенно не въ состояніи сказать, что это за предметы или что они обозначаютъ. Это не туманъ между нами и предметомъ, еще менѣе это тѣнь или недостаточность характерныхъ чертъ; это — неопредѣленность, таинственность смѣшеніе линій другъ съ другомъ, а не уменьшеніе ихъ числа; окно и дверь, архитравъ и фризъ, все здѣсь на лицо; это не холодная, пустая масса; она богата, полна и обильна формами, и вы все-таки не можете видѣть ни одной формы настолько ясно, чтобы понять, что эта за форма. Наблюдайте за лицомъ вашего друга, когда онъ подходитъ къ вамъ. Сначала это не что иное, какъ бѣлое пятно; вотъ оно становится лицомъ, но вы не можете разсмотрѣть двухъ глазъ или рта, даже въ видѣ пятенъ; вы видите неопредѣленное сочетаніе линій, которое, какъ вы знаете изъ опыта, характеризуетъ лицо, и все-таки вы не можете сказать, почему это сочетаніе именно таково. Вотъ онъ подходитъ ближе, вы можете различить пятна вмѣсто глазъ и рта, но это — не пустыя пятна; въ нихъ есть подробности; вы не можете видѣть ни губъ, ни зубовъ, ни бровей, и все-таки вы видите нѣчто большее, чѣмъ пятна; это ротъ и глазъ, и въ нихъ есть и свѣтъ, и блескъ и выраженіе, но ничего отчетливаго. Вотъ онъ еще приблизился; вы уже можете различить, что онъ похожъ на вашего друга, но вы еще не можете сказать, онъ ли это, или нѣтъ; линіи все еще смутны и не обозначились опредѣленно. Вотъ вы уже окончательно увѣрены, но все-таки еще остаются въ его лицѣ черты, которыя производятъ свое дѣйствіе въ актѣ узнаванія, но которыхъ вы не можете видѣть настолько, чтобы узнать, что это за черты.

§ 4. Двѣ великихъ вытекающихъ отсюда истины: природа никогда не бываетъ отчетливой и никогда не бываетъ пустой (т. е. лишенной всякаго выраженія).

Измѣненія въ родѣ вышеописаннаго и соотвѣтствующія имъ состоянія зрѣнія свойственны всѣмъ предметамъ природы вообще и каждому въ частности, и изъ наблюденія за ними можно вывести два великихъ принципа истинности. Во-первыхъ, помѣстите предметъ настолько близко къ глазу, насколько хотите, и все-таки въ немъ всегда остается кое-что такого, что вы можете увидѣть *только* смутно и неясно, какъ описано выше. Вы можете видѣть ткань куска платья, но вы не можете увидать отдѣльныхъ нитей, которыя образуютъ ее, хотя всѣ онѣ чувствуются, и каждая изъ нихъ оказываетъ вліяніе на глазъ. Во-вторыхъ, помѣстите предметъ настолько далеко отъ глаза, насколько хотите, и пока онъ самъ не станетъ однимъ пятномъ, въ немъ всегда сохраняется кое-что такое, что вы *можете* видѣть хотя бы въ смутной вышеописанной формѣ. Его тѣни, линіи и мѣстные цвѣта не исчезаютъ по мѣрѣ его удаленія; они смѣшиваются, ихъ нельзя различить, но они все еще на лицо; и въ этомъ заключается неизмѣнное различіе, которое всегда можно замѣтить между предметомъ, имѣющимъ подобныя детали, и плоскимъ или пустымъ пространствомъ. Травы на лугу, находящіяся въ разстояніи мили, можно различать настолько, что будетъ замѣтна разница между ними и кускомъ дерева, окрашеннымъ въ зеленый цвѣтъ. Такимъ образомъ природа никогда не бываетъ отчетливой, но и никогда — пустой; она всегда смутно таинственна, но всегда обильна формами; вы всегда видите кое-что, но никогда не видите всего.

Такъ создается та тонкая законченность, та полнота, которыя Богъ предназначилъ служить безпрерывнымъ источникомъ бодраго наслажденія для культивированнаго и наблюдательнаго глаза, та законченность, которой никакое разстояніе не можетъ сдѣлать незримой, никакая близость — постижимой, которая въ каждомъ камнѣ, въ каждой вѣткѣ, въ каждомъ облакѣ и въ каждой волнѣ, вокругъ насъ безконечно сложна, вѣчно присутствуетъ, вѣчно неистощима. Вслѣдствіе этого, въ искусствѣ всякое пространство или штрихъ, въ которыхъ мы или можемъ видѣть все или не можемъ видѣть ничего, ложны. Не можетъ быть правдивымъ то, что или совершенно по своей законченности, или пусто; ложенъ каждый штрихъ, который не даетъ намека на нѣчто большее, чѣмъ то, что онъ изображаетъ; ложно каждое пространство, которое не изображаетъ ничего.

Едва ли можно указать болѣе яркіе и рѣзкіе примѣры полнаго противорѣчія этимъ двумъ великимъ принципамъ, чѣмъ пейзажи

старыхъ мастеровъ, всѣ вмѣстѣ взятые. Голландскіе мастера доставили намъ случай видѣть все, итальянскіе—ничего. Въ сущности, и тѣ и другіе руководятся однимъ правиломъ, различно примѣняя его: „или вы увидите кирпичи на стѣнѣ и съумѣете сосчитать ихъ, или вы не увидите ничего кромѣ мертвой плоскости", — и голландцы даютъ вамъ кирпичи, итальянцы—ничего. Правило природы совершенно противоположное: „вы никогда не будете въ состояніи сосчитать кирпичей, но вы никогда не увидите мертвой плоскости".

§ 5. Полное нарушеніе обоихъ этихъ принциповъ у старыхъ мастеровъ. У нихъ—или отчетливость, или пустота.

Возьмите, напр., улицу посрединѣ дѣйствительно великаго пейзажа Пуссена (великаго, по крайней мѣрѣ, въ отношеніи чувства), помѣченнаго 260 № въ Дёльвичской галлереѣ. Дома — мертвыя четыреугольныя массы съ освѣщенной и темной стороной и съ черными штрихами вмѣсто оконъ. Нѣтъ даже намека на что-нибудь ни въ одномъ изъ этихъ пространствъ. Освѣщенная стѣна — мертво-сѣрая, темная стѣна—мертво-сѣрая, окна—мертво-черныя. Природа изобразила бы ихъ далеко не такъ! Мы увидали бы висящую на стѣнѣ кукурузу, и образа Богородицы на углахъ, и рѣзкія, прерывающіяся широкія тѣни черепичныхъ крышъ, и глубокіе края черепицъ и голубей на нихъ, и рѣзкую римскую капитель, и полосы набитыхъ тюфяковъ въ окнахъ и развѣвающіеся края шторъ. Тутъ было бы все—не въ такомъ видѣ, не похожее на кукурузу или шторы, или черепицы; не въ такой формѣ, чтобы ихъ можно было вполнѣ понять или уловить; но это была бы неопредѣленная смѣсь желтыхъ и черныхъ пятенъ и штриховъ, слишкомъ тонкихъ для того, чтобы глазъ могъ услѣдить ихъ, микроскопическихъ въ ихъ деталяхъ, наполняющихъ каждый атомъ, каждую часть пространства таинственной неясностью, изъ которыхъ само собою создалось бы общее впечатлѣніе правды и жизни.

§ 6. Примѣры изъ произведеній Николая Пуссена.

Возьмите затѣмъ отдаленный городъ на правой сторонѣ рѣки въ картинѣ Клода „Бракъ Исаака и Ревекки" въ Національной галлереѣ. Я видѣлъ много городовъ въ своей жизни и не мало рисовалъ ихъ самъ; я видѣлъ много крѣпостей, заключающихъ въ себѣ не мало фантастическаго; онѣ давали много новыхъ идей, особенно въ отношеніи пропорціональности; но мнѣ не приходилось встрѣчать города или крѣпости, составленныхъ *цѣликомъ* изъ круглыхъ башенъ различной высоты и величины, представляющихъ точныя копіи другъ съ друга и безусловно сходныхъ по числу зубцовъ. Я слабо припоминаю, что, будучи четырехлѣтнимъ мальчикомъ, я однажды

§ 7. Изъ произведеній Клода.

нарисовалъ такую крѣпость на заглавной страницѣ букваря; но почему-то достоинства и совершенство идеальнаго рисунка не были оцѣнены, и ни въ чьихъ глазахъ цѣнность книги не возросла отъ этого заглавнаго украшенія. Впрочемъ я не стану оспаривать, что этотъ же идеалъ въ томъ видѣ, въ какомъ онъ встрѣчается у Клода, имѣетъ вполнѣ возвышенный характеръ; разсмотримъ лучше, какъ природа, еслибы ей посчастливилось создать столь же совершенную выдумку, какъ она распорядилась бы ею въ подробностяхъ. Клодъ предоставилъ намъ созерцать каждый зубецъ, и первое побужденіе, которое мы чувствуемъ при взглядѣ на картину, это желаніе сосчитать, сколько всѣхъ зубцовъ. Природа представила бы намъ своеобразную неопредѣленную неровность верхнихъ линій, на основаніи опыта мы узнали бы, что онѣ обозначаютъ зубцы, но у насъ явилось бы желаніе ихъ создать, а не только считать. Стѣны пониже Клодъ изобразилъ однообразнымъ сѣрымъ цвѣтомъ; въ нихъ нѣтъ никакихъ формъ. Въ немъ нельзя ничего ни увидѣть, ни почувствовать, ни угадать; это — сѣрая краска или сѣрая тѣнь (какъ хотите назовите ее), но ничего больше; природа позволила бы вамъ, даже заставила бы васъ увидѣть тысячи пятенъ и линій, ни одного изъ нихъ вы не могли бы постигнуть и схватить вполнѣ, но они всѣ были бы характерны и различны между собою; свѣтъ, ударяющій въ разсыпающійся камень, пустыя тѣни волнующейся растительности, безпорядочныя пятна—результатъ времени и непогоды, покрытыя плѣсенью углубленія, переливающіяся искрами оконныя стекла,—все было бы тутъ; ничего нельзя было бы видѣть отчетливо, ничего уловить, ничто не походило бы на себя самого; но все было бы замѣтно; мелкія тѣни и искры, и черточки превратили бы все это цвѣтное пространство въ прозрачную, колеблющуюся, разнообразную безпредѣльность.

Возьмите далѣе одно изъ крайнихъ разстояній Пуссена, напр., въ его картинѣ „Жертвоприношеніе Исаака". Оно—освѣщено, далеко, превосходно по тону и совершенно достаточно для того, чтобы обмануть невзыскательный глазъ, для котораго одинаковы всѣ разстоянія, и для того, чтобы доставить такому глазу удовольствіе; болѣе того, эта картина совершенна, мастерски сдѣлана и безусловно правильна, если смотрѣть на нее, какъ на эскизъ, какъ на первоначальный планъ отдаленія, который впослѣдствіи предстоитъ отдѣлать детально. Но мы должны помнить что всѣ эти смѣняющіяся пространства сѣраго и золотого цвѣта не представляютъ собою самаго пейзажа, а способъ передачи его, это не сущность,

§ 8. Изъ произведеній Гаспара Пуссена.

а только свѣтъ и тѣнь; послѣднія представляютъ собою именно то, что природа бросила бы на этотъ пейзажъ, начертала бы на немъ каждымъ своимъ облакомъ, но бросила бы играя, небрежно, какъ элементы, имѣющіе самое маловажное значеніе. Все ея стараніе, все вниманіе было бы направлено на то, чтобы выдѣлить изъ подъ нихъ и сквозь нихъ формы и характерныя черты самаго существеннаго, а тѣ второстепенные элементы могутъ быть цѣнны только тогда, если они иллюстрируютъ, а не скрываютъ это существенное. На каждомъ бы изъ этихъ широкихъ пространствъ она останавливалась бы словно желая продлить удовольствіе, на каждомъ крошечномъ разстояніи ихъ она давала бы при этомъ новые уроки, она вливала бы въ нихъ всю свою изобрѣтательность, пока умъ не потерялъ бы ее, слѣдуя за ней, слѣдя за тѣмъ, какъ она то окаймляетъ темный край тѣни, словно бахромой, линіей однообразныхъ деревьевъ, то вдругъ заставляетъ эту тѣнь расплыться въ дыханіи тумана, то прерываетъ ее бѣлымъ блестящимъ угломъ узкаго ручья, то придаетъ ей видъ чего-то красиваго, замкнутаго, тающаго, волнистаго; какъ за этой тѣнью она повела бы васъ въ пространство, наполненное какъ бы легкими испареніями, залитое мягкимъ свѣтомъ, съ изгородями, тропинками, разбросанными хижинами и деревьями; все это смѣшивается и сливается вмѣстѣ въ прекрасную, нѣжную, непроницаемую картину, неопредѣленно-таинственную; она искрится и таетъ и исчезаетъ въ небесахъ, и при этомъ въ ней нѣтъ ни одной линіи отчетливой, ни одной частицы пустоты.

§ 9. Безусловная необходимость полноты и законченности въ пейзажной живописи.

Для художника нѣтъ никакой возможности передать это все; онъ не можетъ достигнуть безконечности такого же рода и въ такой же степени; но онъ можетъ дать намъ эту безконечность въ меньшей степени. Ему незачѣмъ захватывать даже тысячную часть того пространства, которое охватываетъ природа, но онъ имѣетъ во всякомъ случаѣ полную возможность не оставлять ни одной части этого пространства пустой и безплодной. Если природа вырабатываетъ свои мельчайшія подробности на разстояніи миль, то нельзя оправдать его, если онъ станетъ обобщать эти подробности на разстояніи дюймовъ; и если онъ дастъ намъ только то, что можетъ; если онъ представитъ намъ полноту, столь же законченную и столь же таинственную какъ полнота природы, мы простимъ, что это—полнота чаши, а не океана. Но мы не простимъ ему, если онъ, не имѣя возможности овладѣть милями, не захочетъ на этомъ основаніи овладѣть дюймомъ или, имѣя въ своемъ распоряженіи меньше средствъ, чѣмъ природа, оставитъ на этомъ

основаніи половину ихъ безъ употребленія. Еще менѣе простимъ мы ему, если онъ ошибочно приметъ минуту отдохновенія природы за ея серьезную работу, и станетъ подражать ей только въ моменты ея покоя, не замѣчая, какъ она трудилась за это. Потративъ столѣтія на то, чтобы выростить свои лѣса, направить рѣки, сформировать горы, она ликуетъ надъ своей работой въ энергіи своего духа; ликуетъ своими играющими лучами, быстро бѣгущими облаками. Художникъ обязанъ пройти такой же путь труда, иначе онъ не имѣетъ права на такой же отдыхъ. Пусть онъ изваяетъ правильно свои горы, пусть тонко расположитъ красивыя группы деревьевъ, тогда мы простимъ ему прихоти свѣтотѣни и даже поблагодаримъ его за нихъ; но мы не допустимъ, чтобы намъ дали игривое раньше поучительнаго, случайное вмѣсто существеннаго, иллюстрацію вмѣсто факта.

§ 10. Широта письма не есть пустота.

Я забѣгу нѣсколько впередъ, такъ какъ мнѣ нельзя оставить безъ отвѣта тѣ возраженія, которыя, несомнѣнно, должны возникнуть у большинства читателей, особенно у тѣхъ, которые только *отчасти* обладаютъ художественнымъ развитіемъ, именно возраженія относительно „обобщенія“, „широты письма“, „эффекта“ и т. д. Желательно, чтобы наши писатели, пишущіе объ искусствѣ, не настаивали такъ часто на необходимости широты письма, не объясняя при этомъ, что она значитъ, и чтобы мы чаще обращались къ принципу: „широта письма не есть пустота“; этотъ принципъ, помнится мнѣ, только въ одномъ мѣстѣ кто-то хорошо выяснилъ и энергично отстаивалъ. Обобщеніе есть объединеніе, а не разрушеніе частей; композиція есть не уничтоженіе, а распредѣленіе матеріаловъ въ опредѣленномъ порядкѣ. Широта письма, которая соединяетъ истины природы съ ея гармоничностью, цѣнна и прекрасна, но широта письма, которая милліонами уничтожаетъ эти истины, не рисуетъ природу, а затираетъ ее. Такимъ образомъ массы, являющіяся результатомъ правильнаго согласованія и соотношенія частей, имѣютъ возвышенный характеръ и производятъ сильное впечатлѣніе, но массы, которыя являются результатомъ уничтоженія деталей, достойны презрѣнія и сожалѣнія *. И мы покажемъ въ слѣдующихъ частяхъ нашего труда, что разстоянія, въ

* Конечно, многое зависитъ отъ того, какого рода подробности при этихъ условіяхъ опущены. Художникъ можетъ обобщить стволъ дерева, опустивъ линіи его коры, и онъ можетъ доставить намъ при этомъ удовольствіе, но онъ не можетъ обобщить деталей поля въ которыхъ заключается исторія созиданія. Всестороннее разсмотрѣніе этого вопроса относится къ дальнѣйшимъ частямъ нашего труда.

родѣ пуссеновыхъ, являются фокусами ловкой работы, не имѣющими никакого смысла; разъ секретъ такой продѣлки открыть, художникъ можетъ повторять ее безъ конца, испытывая механическое удовольствіе и полное удовлетвореніе самъ и доставляя ихъ своимъ поверхностнымъ поклонникамъ; при этомъ проявляется не больше ума, пробуждается не больше чувства, чѣмъ у обыкновеннаго ремесленника, когда онъ придаетъ нѣкоторую сложность орнаментнымъ узорамъ на мебели. Но чтобы тамъ ни было (мы не можемъ входить въ обсужденіе этого вопроса здѣсь) ложность и несовершенство такого рода разстояній не подлежатъ спору; прекрасными и идеальными они могутъ быть, правдивыми — никогда; подобнымъ же образомъ мы можемъ внимательно разсмотрѣть каждую частицу во всѣхъ произведеніяхъ старыхъ мастеровъ, и вы всюду найдете одно изъ двухъ: или каждый листикъ, каждая травка бросаютъ вызовъ таинственности, существующей въ природѣ, или же предъ вами мертвыя пространства абсолютной пустоты, одинаково смѣлыя въ совершенномъ отрицаніи ея полноты. А если и встрѣтишь (какъ случается въ ихъ лучшихъ картинахъ) отдѣльныя мѣста разнообразныхъ пріятныхъ, играющихъ красокъ, или ласкающіе прозрачные переливы таинственной атмосферы, то даже и здѣсь штрихи кисти, удовлетворяя глазъ, не выражаютъ ничего; они лишены характера; въ нихъ совершенно нѣтъ той своеобразной выразительности и смысла, посредствомъ которыхъ природа придаетъ разнообразіе и интересъ даже тому, что̀ она совершенно скрываетъ. Она постоянно разсказываетъ намъ повѣсть, хотя намеками, хотя въ неопредѣленныхъ выраженіяхъ; каждый изъ ея штриховъ отличается отъ всякаго другого; и мы чувствуемъ, что каждый (хотя мы и не можемъ сказать, что̀ онъ такое), не можетъ тѣмъ не менѣе быть, *чѣмъ-угодно*. Между тѣмъ старые мастера даже въ самыхъ искусныхъ изображеніяхъ разстояній стремятся къ таинственности, когда имъ нечего скрывать, и эти разстоянія выходятъ таинственными не вслѣдствіе обилія, а вслѣдствіе недостатка мысли.

§ 11. Полнота и таинственность въ изображеніи разстояній у Тернера.

Возьмите теперь какое-нибудь изображеніе разстоянія у Тернера, все равно, какое: рисунокъ или картину, незначительное или большое, появившееся тридцать лѣтъ тому назадъ или недавно выставленное въ академіи,—безразлично; пусть, напр., это будетъ „Меркурій и Аргусъ“. Всѣ факты, которые я только что отмѣтилъ въ природѣ, всѣ вы найдете въ этой картинѣ. Каждый атомъ ію богатству содержанія превышаетъ способность глаза охватить его и слѣдовать за нимъ, а по своей вмѣстительности

и разнообразію превышаетъ способность ума постигнуть его; каждый атомъ всѣмъ своимъ протяженіемъ, всей своей массой намекаетъ на нѣчто большее, чѣмъ изображаетъ; и этотъ намекъ не смутенъ; онъ свидѣтельствуетъ, что о каждомъ отдѣльномъ дюймѣ этого разстоянія существуетъ ясное и полное представленіе въ умѣ художника, каждая отдѣльная картина вполнѣ выработана, но какъ бы ясно и полно ни сформировалась идея, онъ передаетъ намъ ее ровно настолько, насколько позволила бы намъ почувствовать и увидать ее природа, ровно настолько, чтобы зритель, обладающій опытомъ и знаніями, могъ понять всякую частицу въ каждой детали, но чтобы глазу неопытному и небрежному онѣ показались непонятной массой, какой показалось бы ему отдаленіе въ самой природѣ. Изъ милліона линій вы не найдете ни одной, въ которой бы не было мысли и въ то же время каждая изъ нихъ затронута и измѣнена той яркостью и нерѣшительностью, которыя получаются благодаря дали. Нѣтъ ни одной формы выдѣланной, но и нѣтъ ни одной неузнаваемой.

§ 12. Дальнѣйшія иллюстраціи этой истины, взятыя изъ архитектурныхъ рисунковъ.

Можетъ быть истинность этой системы рисунка станетъ болѣе понятной при наблюденіи за характеромъ богатой архитектуры на отдаленномъ разстояніи. Взойдите на вершину Гайгетской горы въ ясное лѣтнее утро, часовъ въ пять и взгляните на Вестминстерское аббатство. Вы вынесете впечатлѣніе, что предъ вами зданіе, поражающее богатствомъ и обиліемъ вертикальныхъ линій. Попытайтесь одну изъ этихъ линій на всемъ ея протяженіи ясно отдѣлить отъ сосѣдней линіи; вы не съумѣете. Попытайтесь сосчитать ихъ; вы не съумѣете. Попытайтесь прослѣдить одну изъ нихъ отъ начала до конца; вы не съумѣете. Посмотрите на нее вообще: она — сама симметрія, сама гармонія; посмотрите на нее въ ея частяхъ: она—неопредѣленная путаница. Развѣ въ эту минуту, описывая дѣйствительность, я не описываю тѣми же словами часть тернеровскаго рисунка? Что сдѣлалъ бы любой изъ старыхъ мастеровъ съ такимъ зданіемъ, какъ это, еслибы онъ изображалъ его на отдаленномъ разстояніи; онъ или далъ бы намъ тѣни колоннъ, свѣтлыя и темныя стороны обѣихъ башенъ и два пятна вмѣсто оконъ; или же, еслибы онъ былъ болѣе невѣжественнымъ и захотѣлъ показать себя, онъ попытался бы передать нѣкоторыя детали, сдѣлавъ это при помощи отчетливыхъ линій; тогда получилась бы грубая карикатура на изящное, тонкое зданіе; вы сразу почувствовали бы, на сколько ложно, смѣшно и непріятно это изображеніе. Даже при наибольшей успѣшности его стараній, сквозь атмосферу, замѣчательную по тщательности тона,

получился бы эффектъ колоссальной приходской церкви, при чемъ ни одной линіи рѣзьбы не было бы на ея такъ экономно построенныхъ стѣнахъ. Тернеръ, и только онъ одинъ, могъ передать на полотнѣ эту неопредѣленность смѣлыхъ линій, это отчетливое, рѣзкое, ясное и въ тоже время непостижимое и запутанное обиліе ихъ; изучая ихъ частица за частицей, глазъ ничего не уловитъ, кромѣ неопредѣленности и безпорядка; но взятыя въ цѣломъ, онѣ представляютъ собою единство, симметрію и истину *.

§ 13. Ближайшіе предметы не отличаются въ этомъ отношеніи отъ отдаленныхъ.

И этотъ способъ изображенія является истиннымъ не только въ примѣненіи къ отдаленнымъ разстояніямъ. Каждый предметъ, какъ бы ни былъ онъ близокъ къ глазу, заключаетъ въ себѣ кое-что такое, чего вы не въ состояніи видѣть; и эти невидимые элементы придаютъ неопредѣленность отдаленія даже каждой частицѣ того, что мы, по нашему предположенію, видимъ наиболѣе отчетливо. Станьте на площади Св. Марка въ Венеціи какъ можно ближе къ церкви, но такъ, чтобы видѣть при этомъ ея верхушку. Посмотрите на капители колоннъ во второмъ ярусѣ; вы увидите, что онѣ отличаются роскошной рѣзьбой. Объясните мнѣ ихъ рисунки; вы не съумѣете. Объясните мнѣ направленіе хоть одной линіи въ нихъ; вы не съумѣете. И все-таки вы видите массу линій и вы такъ хорошо чувствуете извѣстную тенденцію и порядокъ въ нихъ, что вполнѣ увѣрены въ красотѣ капителей и въ различіи ихъ между собою; Но я готовъ держать пари, что вы не выведете ни одной изъ этихъ линій. Обратитесь теперь къ изображенію этой церкви у Каналетто въ Palazzo Manfrini и посмотрите на изображеніе съ такого же точно разстоянія. Въ какой степени передалъ онъ все вышеуказанное? Черное пятно подъ каждой капителью для выраженія тѣни, желтое сверху—для выраженія освѣщеннаго мѣста. Нѣтъ слѣдовъ и намековъ на какую-нибудь рѣзьбу или украшенія.

§ 14. Простота и ложность у Каналетто.

Совершенно инымъ характеромъ (но при этомъ онъ—фальшивъ въ другомъ отношеніи) отличается обычный рисунокъ такого архитектора, который передаетъ главныя линіи чертежа необыкновенно ясно и точно, но при этомъ неопредѣленность и таинственность въ нихъ совершенно отсутствуютъ; съ утратой таинственности совершенно уничтожается всякое разстояніе и размѣръ, и мы получаемъ рисунокъ модели, а не зданія. Но въ капители, изображенной на переднемъ планѣ тернеровской картины „Дафне и Левциппъ на охотѣ“ мы имѣемъ полную истину; разглядѣть съ полной отчетливостью нельзя ни одного разрѣза на листьяхъ; всѣ линіи безпорядочны, но вы съ перваго же момента чувствуете, что здѣсь все на лицо. И то же самое вы неизмѣнно встрѣтите въ каждой частицѣ, въ каждой мелочи его послѣднихъ, самыхъ лучшихъ произведеній.

* Посмотрите для примѣра Фонтенбло въ иллюстраціяхъ къ Скотту, виньетку въ началѣ „Human Life“ въ поэмахъ Роджерса, изображеніе Венеціи въ „Италіи“; посмотрите Château de Blois, Rouen и Pont Neuf въ Парижѣ въ „Рѣкахъ Франціи“. Отдаленія въ академическихъ изображеніяхъ Венеціи, особенно въ „Шейлокѣ“ въ высшей степени поучительны.

§ 15. Еще больше полноты и законченности въ переднихъ планахъ пейзажа.

Но если упомянутая таинственность соединяется съ неисчерпаемой законченностью въ болѣе тонкихъ образцахъ архитектурнаго орнамента, то насколько болѣе должны сказываться эти свойства въ природѣ съ ея безпрерывными и недостижимыми украшеніями. Предъ мелкой подробностью покрытаго травою берега будутъ смѣшны и жалки архитектурныя работы столѣтій. Каждый листикъ, каждый стебелекъ заключаютъ въ себѣ цѣлый рисунокъ, цѣлую кружевную работу; каждый пучекъ травы—такія сложныя тѣни, которыхъ не удастся передать даже при многолѣтней работѣ; а если бы даже и удалось передать ихъ до послѣдней жилки, то это изображеніе все-таки было бы ложнымъ, потому что упомянутый пучекъ травы, какъ бываетъ во всѣхъ другихъ вышеуказанныхъ случаяхъ, въ природѣ представляется не яснымъ, а смутнымъ и таинственнымъ; то, что служитъ близостью для берега, является далью для его деталей; и какъ бы близокъ ни былъ этотъ берегъ, бо́льшая часть этихъ деталей все-таки останется неуловимой красотой *.

* Слѣдуетъ, впрочемъ, помнить, что отдѣльнымъ людямъ при различныхъ зрительныхъ способностяхъ эти истины представляются подъ различными фазисами. Многіе художники, обобщенія которыхъ кажутся грубыми и быстрыми, можетъ быть пытаются вѣрно изобразить то, что природа позволяетъ видѣть ограниченному зрѣнію; иному человѣку острота зрѣнія даетъ возможность погрузиться въ излишнія детали. Произведенія, которыя должны, по замыслу художника, производить эффектъ на разстояніи, всегда теряютъ въ глазахъ того, чье зрѣніе ниже зрѣнія художника. Другое условіе, о которомъ я упомянулъ выше,—это масштабъ картины; существуютъ различныя степени обобщенія и различныя требованія символизаціи для каждаго масштаба; пунктиръ миніатюриста былъ бы рѣзокъ въ чертахъ натуральныхъ размѣровъ. Листья, которые Тинторетъ можетъ явственно расчленить на полотнѣ въ шестьдесятъ футовъ длины и двадцать пять ширины, Тернеру приходится обобщать на пространствѣ въ четыре фута длины и три—ширины. Наконецъ, третье столь же важное условіе — это предполагаемое отдаленіе передняго плана; многіе пейза-

§ 16. Разстояніе и размѣръ уничтожаются одинаково и отчетливостью и пустотой.

Въ виду этого на протяженіи всей картины выраженіе разстоянія обусловлено неясностью, которая должна соединяться съ необыкновенной полнотой или вѣрнѣе вытекать изъ нея. Мы можемъ уничтожить разстояніе и размѣры предметовъ или пустотой, которая не даетъ намъ никакой мѣрки пространства, или отчетливостью, которая даетъ ложную. У Пуссена разстояніе, въ которомъ нѣтъ указанія ни на деревья, ни на луга, ни на какія-нибудь другія характерныя черты, можетъ равняться пятидесяти милямъ, можетъ равняться и пяти; у насъ нѣтъ мѣрки и нѣтъ, вслѣдствіе этого, живого впечатлѣнія. Среднее же разстояніе у Гоббима представляетъ внутреннее противорѣчіе. Установивъ разстояніе при помощи общей перспективы, онъ противорѣчитъ этой послѣдней, благодаря отчетливости деталей.

жисты, повидимому, воображаютъ, что ихъ ближайшій передній планъ всегда одинаково близокъ къ зрителю, тогда какъ его разстояніе отъ зрителя не мало разнообразится: оно (по крайней мѣрѣ его ширина отъ одного края до другого доступная исчисленію) измѣряется при помощи фигуръ или другихъ предметовъ извѣстной зрителю величины, которые находятся на ближайшей части его. У Клода почти всегда, у Тернера часто—напр., въ его „Дафне и Левциппъ“, это разстояніе равняется сорока или пятидесяти ярдамъ. И такъ какъ предметъ, находящійся на ближайшей части передняго плана *долженъ* быть удаленъ по крайней мѣрѣ на такое разстояніе, а можетъ быть даже на большее, то само собою разумѣется, что совершенная отдѣлка сплошь всѣхъ деталей въ такихъ случаяхъ недопустима (это—новое доказательство того, что система Клода ошибочна). У Тиціана и Тинторета передній планъ рѣдко имѣетъ больше пяти — шести ярдовъ ширины, а потому все предметы у нихъ будучи удалены только на пять—шесть ярдовъ, отдѣланы совершенно детально.

Ни одно изъ этихъ условій, однако, не уничтожаетъ великаго закона, именно того правила, что неясность деталей должна рано или поздно получиться во всѣхъ случаяхъ. Я долженъ, впрочемъ, замѣтить, что многія картины Тернера, въ которыхъ неясность рисунка была менѣе всего понята, представляли собою свѣтлыя сумерки, и неясность, вызванная полусвѣтомъ, прибавилась къ неясности, получившейся отъ разстоянія. По вечерамъ, на югѣ часто случается, что предметы, озаренные отраженнымъ свѣтомъ западнаго неба, даже спустя полчаса послѣ захода солнца, продолжаютъ сохранять пылающій красноватый, интенсивный цвѣтъ, почти такой свѣтлый, словно эти предметы освѣщены настоящимъ солнечнымъ свѣтомъ; и это нерѣдко продолжается еще тогда, когда луна начинаетъ отбрасывать тѣнь; но не смотря на этотъ блестящій цвѣтъ, всѣ детали становятся призрачными и неопредѣленными. Это—любимѣйшій моментъ Тернера, и онъ неизмѣнно выражаетъ его посредствомъ неопредѣленности деталей, а не мрака. Я никогда не видалъ совершенной передачи сумерекъ въ живописи; въ этомъ эффектѣ, совершенно утрачиваются всѣ подробности, тогда какъ ясность и свѣтъ еще чувствуются въ атмосферѣ; вы ничего не можете видѣть отчетливо, и тѣмъ не менѣе не тьма, не туманъ служатъ этой завѣсой, скрывающей предметы. Попытки Тернера передать этотъ эффектъ (какъ напр., Wilderness of Engedi, Assos, Château de Blois, Caer-laverock и масса другихъ произведеній) всегда имѣютъ легкій оттѣнокъ туманности, вызванный неясностью деталей. Но пусть докажутъ, что можно больше приблизиться къ этому эффекту

§ 17. Быстрое выполненіе лучше всего обезпечиваетъ совершенство деталей.

Одинъ широкій взмахъ кисти Тернера изобразитъ несмѣтное количество листьевъ правильнѣе, чѣмъ кропотливая работа Гоббима, еслибы онъ даже трудился до Страшнаго Суда. Такимъ образомъ въ высшей степени справедлива и основательна мысль Рейнольдса: онъ разсказываетъ о неумѣстномъ трудолюбіи, которое проявилъ одинъ его знакомый римлянинъ по отношенію къ отдѣльнымъ листьямъ и съ увѣренностью заявляетъ, что человѣкъ, добивающійся общаго характера въ пять минутъ создастъ болѣе вѣрное изображеніе дерева, чѣмъ бездарный ремесленникъ въ нѣсколько лѣтъ, и это не потому, что детали нежелательны, а потому, что онѣ лучше всего передаются при быстротѣ исполненія, а передать ихъ каждую въ отдѣльности совсѣмъ невозможно. Но слѣдовало бы замѣтить (хотя защитить эту мысль намъ будетъ удобнѣе впослѣдствіи), что много вреда и ошибокъ произошло отъ предположенія и увѣреній торопливыхъ и блестящихъ историческихъ живописцевъ, будто къ пейзажу вполнѣ примѣнимы тѣ же самые принципы, которые справедливы по отношенію къ фигурамъ. Художникъ, вдающійся въ излишнія подробности въ рисункѣ человѣческой формы, можетъ скорѣе внушить отвращеніе, чѣмъ доставить удовольствіе. Пріятнѣе видѣть одни только общіе контуры и нѣжные оттѣнки тѣла, чѣмъ его волоски, жилы и линіи пересѣченія. И даже въ самомъ быстромъ и обобщающемъ выраженіи человѣческаго тѣла, если оно направляется совершеннымъ знаніемъ и безусловно вѣрно по рисунку, не будетъ утрачена ни одна частица того, что доставляетъ удовольствіе и производитъ впечатлѣніе. Но пейзажистъ, который только обобщаетъ, опускаетъ въ своей картинѣ все цѣнное, теряетъ милліонами мысли, идеи, красоты, словомъ все то, что дается разнообразіемъ и выразительностію. Даль въ Линкольнширѣ или въ Ломбардіи можно обобщить въ видѣ такихъ голубыхъ и желтыхъ полосъ, которыя мы находимъ у Пуссена; но все, что есть прекраснаго и характернаго въ обоихъ, зависитъ отъ нашего пониманія деталей, отъ сознанія различія, которое существуетъ между болотами и канавами одного и колышущимся моремъ тутовыхъ деревьевъ другой; и такъ въ любой части картины; я не колеблясь утверждаю, что *нельзя* дойти до преувеличенія въ тонкости или проявить излишнее обиліе мыслей по отношенію къ деталямъ въ пейзажѣ, правильно распредѣляя и группируя ихъ;

§ 18. Отдѣлка гораздо болѣе необходима въ пейзажѣ, чѣмъ въ историческихъ сюжетахъ.

равнымъ образомъ невозможно передать даже приблизительно обиліе формъ и пространство въ природѣ иначе какъ посредствомъ таинственности и неясности исполненія, которыми она сама пользуется, и въ которыхъ только одинъ Тернеръ слѣдовалъ за ней.

§ 19. Резюме этого отдѣла.

И такъ мы сдѣлали быстрый обзоръ тѣхъ истинъ, которыя доступны изслѣдованію безъ обширныхъ знаній въ области прекраснаго. Вопросы распредѣленія, группировки и обобщенія я предпочитаю оставить безъ разсмотрѣнія до тѣхъ поръ, пока мы не пріобрѣтемъ нѣкоторыхъ свѣдѣній относительно деталей и относительно прекраснаго. Даже въ этихъ пунктахъ, относящихся только къ техникѣ и къ искусству живописи, все положительное основано на истинахъ и свойствахъ природы; но мы не можемъ понять этихъ истинъ, пока не познакомимся съ специфическими формами и мелкими деталями, которыя онѣ порождаютъ или изъ которыхъ происходятъ. Вслѣдствіе этого я буду продолжать анализъ драгоцѣнныхъ и необходимыхъ истинъ специфическаго характера и формы; этотъ анализъ долженъ конечно быть краткимъ и несовершеннымъ, но онъ достаточенъ для того, чтобы дать читателю возможность продолжать, если онъ захочетъ, дальнѣйшее самостоятельное изслѣдованіе вопроса.

ОТДѢЛЪ III

ИСТИННОСТЬ НЕБА

ГЛАВА I

ОТКРЫТОЕ НЕБО

§ 1. Небо особенно приспособлено къ тому, чтобы доставлять человѣку удовольствіе и поучать его.

Удивительно, какъ мало знаютъ люди о небѣ. Этой частью мірозданія больше, чѣмъ какимъ бы то ни было изъ своихъ твореній, природа думала доставить удовольствіе человѣку; больше, чѣмъ гдѣ-нибудь, здѣсь видна ея единственная и несомнѣнная цѣль говорить человѣку, учить его. И именно въ этой части мы менѣе всего прислушиваемся къ природѣ. Во всѣхъ твореніяхъ природы каждая часть ихъ организаціи служитъ не только для удовольствія человѣка, но и для другихъ болѣе важныхъ и существенныхъ цѣлей; между тѣмъ всѣ важныя цѣли неба, насколько намъ извѣстно, сводятся къ тому, что разъ въ три—четыре дня на небесной синевѣ появляется огромная, некрасивая, черная дождевая туча, которая все хорошенько вымочитъ, а затѣмъ все снова остается голубымъ до слѣдующаго раза, развѣ съ оболочкой утренняго или вечерняго тумана назначеннаго для росы. Взамѣнъ этого, въ нашей жизни нѣтъ момента, когда природа не создавала бы цѣлаго ряда видовъ картинъ, пышныхъ красотъ; и въ основу всего этого она кладетъ такіе изысканные и неизмѣнные принципы совершеннѣйшей красоты, что не остается никакого сомнѣнія въ томъ, что все это сдѣлано для насъ, все это имѣетъ въ виду безпрерывное наше удовольствіе. Всякій человѣкъ, гдѣ бы онъ ни помѣщался, какъ бы ни былъ онъ далекъ отъ всѣхъ другихъ источниковъ интереса или красоты, можетъ всегда

для себя воспользоваться этой работой. Самые прекрасные пейзажи земли могутъ увидѣть и узнать только немногіе; человѣкъ не живетъ среди нихъ всегда; онъ оскорбляетъ ихъ своимъ присутствіемъ, онъ перестаетъ ихъ чувствовать, если находится среди нихъ постоянно; но небо — для всѣхъ; какъ бы ни было оно ясно, оно никогда не бываетъ

„излишне ясно и хорошо,
Для того чтобы ежедневно доставлять пищу человѣческой природѣ";

оно приспособлено во всѣхъ своихъ функціяхъ къ тому, чтобы доставлять постоянно отраду сердцу и возвышать его, услаждать и очищать его отъ ржавчины и сору; то кроткое, то капризное, то страшное, оно никогда не бываетъ одинаково въ два послѣдовательные момента; оно почти человѣчно по своимъ страстямъ, почти безтѣлесно по своей нѣжности, почти божественно по своей безконечности; его призывъ къ безсмертной части нашего существа такъ же ясенъ, какъ важна его роль въ дѣлѣ очищенія и благословенія того, что есть въ насъ смертнаго. И тѣмъ не менѣе мы никогда не прислушиваемся къ нему, мы никогда не дѣлаемъ его предметомъ размышленія, точно оно говоритъ только нашимъ животнымъ чувствамъ; между тѣмъ въ немъ есть много такого, что говоритъ намъ гораздо яснѣе, чѣмъ звѣрямъ, многое, что громко свидѣтельствуетъ о цѣли Всевышняго; и это многое конечно таится скорѣе въ растилающемся надъ нами сводѣ, чѣмъ въ свѣтѣ и росѣ, которыми мы пользуемся наравнѣ съ травами и червями, а мы смотримъ на эти замѣчательныя явленія, только какъ на рядъ безсмысленныхъ и однообразныхъ случайностей, слишкомъ обыкновенныхъ и слишкомъ пустыхъ, чтобы стоило удѣлить имъ вниманіе или бросить на нихъ взглядъ восторга. Если въ моменты крайней лѣни и пошлаго настроенія мы обращаемся къ небу, какъ къ послѣднему источнику, то какія явленія его обращаютъ на себя наше вниманіе? Одинъ говоритъ, что оно влажно, другой—что вѣтренно, третій—тепло. Кто во всей этой болтающей толпѣ можетъ сказать о формахъ, о грандіозныхъ безднахъ въ этой цѣпи высокихъ бѣлыхъ горъ, наканунѣ въ полдень гирляндой опоясавшихъ горизонтъ? Кто видѣлъ узкій солнечный лучъ, показавшійся съ юга и упавшій на ихъ вершины, кто видѣлъ какъ они растаяли и разразились голубой дождевой пылью? Кто созерцалъ пляску мертвыхъ облаковъ, когда лучъ солнца ушелъ отъ нихъ наканунѣ ночью, а западный вѣтеръ погналъ ихъ

§ 2. Небрежность, съ которой мы воспринимаемъ эти уроки.

предъ собою подобно увядшимъ листьямъ? Все промчалось, и никто не пожалѣлъ, никто не замѣтилъ. Для того чтобы хоть на мигъ встряхнуть насъ отъ нашей апатіи, нужно что-нибудь очень великое, очень необыкновенное; и несмотря на это, вовсе не въ сильныхъ и лютыхъ проявленіяхъ стихійныхъ силъ, вовсе не въ страшныхъ ударахъ грома или стремленіи вихря заключаются самыя характерныя черты возвышеннаго. Богъ—не въ землетрясеніи, не въ пламени, а въ тихихъ, кроткихъ звукахъ. Грубы и низки тѣ способности нашей природы, къ которымъ можно обращаться только сквозь дымъ пожара, сквозь блескъ молній. Только въ тихихъ и кроткихъ призывахъ скромнаго величія заключается глубокое, спокойное, вѣчное; заключается то, чего слѣдуетъ искать, прежде чѣмъ мы увидали его, что слѣдуетъ любить, прежде чѣмъ мы поняли его; тѣ красоты, которыя ежедневно творятъ для насъ ангелы, и которыя тѣмъ не менѣе вѣчно разнообразны; въ нихъ никогда нѣтъ недостатка, и онѣ никогда не повторяются; ихъ всегда приходится находить, и при этомъ каждая встрѣчается лишь однажды; въ нихъ главнымъ образомъ почерпаемъ мы уроки благоговѣнія и блаженство, которое дается прекраснымъ. Ихъ именно обязанъ изучать художникъ, задавшійся высшею цѣлью; ихъ сочетаніемъ созидается его идеалъ; на нихъ обыкновенный зритель обращаетъ до такой степени мало вниманія, что всѣ представленія человѣка о небѣ восприняты мнѣ кажется скорѣе изъ картинъ, чѣмъ изъ дѣйствительности; и это не смотря на то, что люди мало вообще интересуются живописью; если бы мы стали анализировать представленіе, которое получается въ умахъ самыхъ образованныхъ людей въ тотъ моментъ, когда мы говоримъ объ облакахъ, мы нашли бы, что это представленіе складывается по большей части изъ воспоминаній о синихъ и бѣлыхъ цвѣтахъ старыхъ мастеровъ.

§ 3. Самыми главными изъ этихъ уроковъ бываютъ самые умѣренные.

§ 4 Многія наши представленія о небѣ имѣютъ совершенно условный характеръ.

Я произведу всесторонній анализъ истиннаго въ изображеніи неба, потому что это единственная часть картины, въ которой всякій, если пожелаетъ, можетъ быть компетентнымъ судьей. Свои сужденія относительно скалъ Сальватора или вѣтокъ Клода мнѣ трудно доказать, кому бы то ни было, кромѣ тѣхъ людей, которыхъ я могъ бы запереть на два—три мѣсяца въ Апенинскія твердыни или повести на лѣтнія прогулки по ущельямъ Соррента. Но мои сужденія объ изображеніи неба можетъ немедленно провѣрить каждый, и я высказываю ихъ съ тѣмъ большей увѣренностью, что жду именно такой провѣрки.

§ 5. Природа и главныя свойства открытой синевы.

Начнемъ съ простой, открытой синевы неба. Это—конечно цвѣтъ чистаго атмосферическаго воздуха, не водяныхъ испареній, а чистаго азота и кислорода; таковъ цвѣтъ всей массы воздуха, заключающейся между нами и пустымъ пространствомъ. Этотъ цвѣтъ разнообразится смотря по количеству водяного пара, нависшаго въ воздухѣ; когда этотъ паръ находится въ состояніи наименѣе полнаго разряженія, слѣдовательно въ состояніи наиболѣе замѣтномъ, онъ бываетъ бѣлаго цвѣта (какъ дымъ); подобно всякому другому веществу бѣлаго цвѣта, онъ принимаетъ теплые оттѣнки отъ солнечныхъ лучей, и смотря по его количеству и по его недостаточной разряженности, этотъ паръ придаетъ небу болѣе блѣдный цвѣтъ и въ то же время дѣлаетъ его болѣе или менѣе сѣрымъ, примѣшивая теплые тона къ его синевѣ. Этотъ сѣрый водяной паръ становится туманомъ, когда онъ бываетъ особенно сильнымъ;—облакомъ, когда онъ имѣетъ мѣстный характеръ. Такимъ образомъ на небо слѣдуетъ смотрѣть какъ на прозрачную, синюю жидкость, въ которой на различныхъ высотахъ повисли облака, при чемъ эти облака представляютъ собою отдѣльныя замѣтныя пространства той матеріи, которой болѣе или менѣе пропитана вся масса этой жидкости. Мы всѣ прекрасно знаемъ это и тѣмъ

§ 6. Связь ея съ облаками.

не менѣе постоянно забываемъ это на практикѣ до такой степени, что вовсе не замѣчаемъ связи существующей между этой синевой и облаками. Насъ нисколько не шокируетъ тотъ фактъ, что старые мастера смотрятъ на голубое небо, какъ на нѣчто, по природѣ своей совершенно особое и отличное отъ плавающихъ на немъ испареній. У нихъ облако есть облако, а синева—является синевой, и нѣтъ даже намека на что-нибудь общее между ними. Они представляютъ небо яснымъ, высокимъ, матеріальнымъ куполомъ, а облако особыми тѣлами висящими подъ нимъ; вслѣдствіе этого какъ ни тонко и тщательно

§ 7. Ея необычайная глубина.

въ отношеніи тона отодвинуты ихъ небеса, вы всегда смотрите *на* нихъ, а не *сквозь* нихъ. Если какую-нибудь характерную черту неба слѣдуетъ цѣнить и изображать скорѣе, чѣмъ всякую другую, то это именно ту, о которой говоритъ Вордсвортъ во второй книгѣ „Excursion": „Небо, разстилающееся надъ моей головой,—лазурная пропасть неизмѣримой глубины. Это—не область, предназначенная для того, чтобы ее занимали или черезъ нее пробѣгали измѣнчивыя мимолетныя облака; нѣтъ, это бездна гдѣ обитаютъ безсмертныя звѣзды, гдѣ мягкій сумракъ и безпредѣльная глубина искушаютъ пытливый взоръ искать эти звѣзды и днемъ". Въ св ихъ американскихъ замѣткахъ, я помню, и Диккенсъ отмѣчаетъ эту же истину, описывая, какъ онъ лѣниво расположился на палубѣ судна и глядѣлъ не на небо, а *сквозь* него. И если вы смотрите внимательно на чистую синеву яснаго неба, вы увидите, что въ самомъ его покоѣ есть разнообразіе и полнота. Это не плоскій мертвый цвѣтъ, но глубокое, трепещущее, прозрачное тѣло, состоящее изъ проницаемаго воздуха, въ которомъ вы слѣдите или воображаете небольшія крапинки обманчиваго свѣта и тусклыя тѣни, слѣды темнаго пара, наброшенные словно легкое покрывало; и къ этой именно дрожащей прозрачности особенно стремился нашъ великій современный художникъ, ее-то онъ и передалъ намъ; онъ накладываетъ свою голубую краску не ровными слоями, но

§ 8. Эти свойства въ особенности хорошо передаетъ Тернеръ.

прерывистыми, перемѣшанными, тающими оттѣнками; возьмите кусочекъ его картины въ четверть дюйма, отдѣлите его отъ всей остальной, и даже въ этомъ кусочкѣ вы почувствуете *пространство*, безконечную, неизмѣримую глубину. Это замѣчательное изображеніе воздуха—нѣчто такое, во что вы можете смотрѣть, проникая взоромъ сквозь ближайшія къ вамъ части въ отдаленныя, нѣчто такое, что не имѣетъ поверхности; сквозь него можно погружаться все дальше и дальше, безъ остановки и конца въ глубь пространства. Между тѣмъ у старыхъ пейзажистовъ, за исключеніемъ Клода, вы можете совершить длинный путь прежде чѣмъ дойдете до неба, но вы въ концѣ концовъ наткнетесь на нѣчто твердое. На-

§ 9. И Клодъ.

стоящія нетронутыя Клодовы изображенія неба совершенны и выше всякой похвалы въ отношеніи всѣхъ свойствъ воздуха; но даже у него я часто скорѣе чувствую тотъ фактъ, что между мной и твердью масса пріятнаго воздуха, чѣмъ тотъ, что сама эта твердь есть не что иное какъ воздухъ. Впрочемъ, я не хочу сказать ни одного слова противъ такого неба, какое представлено въ картинѣ „Очарованный замокъ" или въ картинѣ, помѣченной 30 нумеромъ въ Національной галлереѣ, а также, въ двухъ — трехъ, помнится мнѣ, изображеніяхъ Рима. Но какъ плохо цѣнятъ эти прекрасныя мѣста у Клода, видно изъ того, что мы позволяемъ соединять съ его именемъ грубыя и непростительныя копіи, которыя можно найти по всей Европѣ, въ родѣ „Брака Исаака", украшающаго нашу собственную галлерею. Я не припомню болѣе десятка настоящихъ картинъ Клода; остальныя или перекрашены, или просто копіи, или сдѣланы рукой Клода, но небрежно; всѣ онѣ, какъ напр. картина подъ № 241 въ Дёльвичской галлереѣ, лишены всякаго чувства и ложны, подобно картинамъ другихъ мастеровъ. Но у Пуссе-

новъ мы совсѣмъ не найдемъ исключеній У нихъ изображенія неба систематически ложны. Возьмите, напр., небо въ картинѣ „Жертвоприношеніе Исаака". Это—полдень, какъ видно по тѣнямъ фигуръ. А между тѣмъ каковъ цвѣтъ неба вверху картины? Блѣдный ли онъ и сѣрый, чувствуется ли жаръ, полный солнечный свѣтъ и неизмѣримая глубина? Нѣтъ, это смолисто-черный цвѣтъ, совершенно невозможный нигдѣ, развѣ только на Монбланѣ или Чимборазо. Художникъ можетъ съ такимъ же правомъ примѣнить здѣсь уголь; на картинѣ мертвый слой плоской краски, не заключающей въ себѣ никакого сходства съ небомъ ни одного его свойства. Эта краска не могла измѣниться отъ времени, потому что горизонтъ такъ нѣженъ по тону, на сколько это возможно и повидимому совершенно не измѣнился; и чтобы довершить нелѣпость цѣлаго, этотъ цвѣтъ, безъ всякой постепенности и измѣненія сохраненъ до трехъ или четырехъ градусовъ горизонта, гдѣ вдругъ превращенъ въ смѣлый, чистый желтый цвѣтъ. Горизонтъ въ полдень можетъ быть желтымъ только тогда, когда все небо покрыто темными облаками, и открытой оставлена только одна полоса свѣта въ отдаленіи, изъ котораго исходитъ весь свѣтъ; но при ясномъ безоблачномъ небѣ, когда солнце на зенитѣ въ полдень, такой желтый горизонтъ физически невозможенъ. Предположимъ даже, что верхняя часть неба тускла и тепла, что переходъ отъ одного оттѣнка къ другому выполненъ незамѣтно и постепенно, какъ всегда бываетъ въ природѣ, а не занимаетъ мѣста въ три — четыре градуса. Даже въ такомъ случаѣ этотъ золотисто-желтый цвѣтъ представляетъ собою совершенную нелѣпость. Но какъ бы то ни было, въ этомъ изображеніи неба (это—прекрасная картина, одно изъ лучшихъ извѣстныхъ мнѣ произведеній Гаспара) мы имѣемъ замѣчательный примѣръ правдивости старыхъ мастеровъ—два невозможныхъ цвѣта въ невозможномъ соединеніи! Найдите у Тернера въ изображеніи зенита въ полдень такой цвѣтъ, какъ голубой на вершинѣ, или въ изображеніи горизонта въ полдень такой цвѣтъ, какъ желтый внизу, или такое произвольное сочетаніе цвѣтовъ въ срединѣ, и тогда вы можете толковать о томъ, что Тернеръ не слѣдуетъ природѣ. И это не единственный примѣръ; это у Гаспара Пуссена излюбленный эффектъ. Я помню десятки примѣровъ; и большинство хуже только что описаннаго — плоской поверхности и непрозрачной синевы. Посмотрите далѣе на большую картину Кюипа въ Дёльвичской галлереѣ, которую мистеръ Hazlitt называетъ „прекраснѣйшей въ мірѣ" и о которой онъ отзывается въ

§ 10. Полное отсутствіе этихъ свойствъ у Пуссена. Ошибки съ физической точки зрѣнія въ его общихъ изображеніяхъ открытаго неба.

такихъ лестныхъ выраженіяхъ: „Нѣжная зелень долинъ, блескъ озера, пурпурный свѣтъ горъ производятъ впечатлѣніе пуха на незрѣломъ персикѣ!" Мнѣ слѣдовало заранѣе признаться, что я не обучился въ Ковенъ-гарденѣ терминамъ настоящей классической критики. На-дняхъ одинъ мой пріятель просилъ меня обратить вниманіе на то, что Клодъ „мягокъ"; другой высказался о немъ еще благосклоннѣе; онъ назвалъ его „сочнымъ"; теперь новое счастливое открытіе: Кюипъ — „пушистъ". Я г товъ согласиться, что небо Кюипа, этого первокласснаго художника, похоже на незрѣлый персикъ; но я могу съ увѣренностью сказать, что оно совсѣмъ не похоже на небо. На пространствѣ трехъ четвертей этого неба внизу у горизонта синева остается неизмѣнной и безъ переходовъ; между тѣмъ солнце на лѣвой сторонѣ окружено кольцомъ сначала желтаго, а затѣмъ ярко-розоваго цвѣта, при чемъ оба отдѣлены другъ отъ друга, а послѣдній — отъ синевы такъ рѣзко, какъ полосы радуги и оба они поднимаются въ небо не болѣе, чѣмъ на десять градусовъ. Нельзя понять, какимъ образомъ человѣкъ, называющій себя художникомъ, можетъ навязывать публикѣ подобную вещь; еще менѣе понятно, какимъ образомъ можетъ публика принимать ее за воспроизведеніе того пурпура при солнечномъ закатѣ, который простирается всегда до зенита, такъ что нигдѣ не остается чистаго голубого цвѣта, а только одинъ пурпурный, чистота котораго возрастаетъ до пункта его высшей интенсивности (около 45 градусовъ отъ горизонта), послѣ чего онъ распускается незамѣтно въ золотой цвѣтъ, и эти три цвѣта обнимаютъ собою все небо. Такимъ образомъ по всему небу не найдется ни одного пункта, гдѣ цвѣтъ не былъ бы въ состояніи перехода; изъ золотого онъ переходитъ въ оранжевый, изъ оранжеваго — въ розовый, изъ розоваго—въ пурпурный, изъ пурпурнаго—въ голубой, при чемъ измѣненіе повсюду безусловно одинаково; ни въ одномъ мѣстѣ нельзя сказать: „здѣсь цвѣтъ мѣняется", какъ ни въ одномъ нельзя сказать: „здѣсь онъ неизмѣненъ". Такъ бываетъ всегда. И пока Господнее небо остается такимъ, какъ оно сотворено, никогда не было и не будетъ, чтобы при солнечномъ закатѣ, на ясномъ небѣ, пурпурный и розовый цвѣтъ *поясами* окружали солнце.

§ 11. Ошибки Кюипа въ переходахъ цвѣтовъ.

Такіе смѣлые, грубые примѣры невѣжества, какъ только что приведенные, могли бы въ скоромъ времени лишить профессіональныхъ пейзажистовъ всякаго права на признаніе за ихъ произведеніями правдивости, какъ ни замаскированы эти картины тонкостью красокъ и технической обработки. Но есть изображенія

§ 12. Чрезвычайныя достоинства изображеній неба у представителей раннихъ итальянскихъ и голландскихъ школъ. Ихъ качества недостижимы въ наше время.

неба у голландцевъ, въ которыхъ художники стремились не къ глубинѣ, а къ ясности и свѣжести, а также изображенія неба въ видѣ задняго плана въ историческихъ картинахъ древнѣйшихъ итальянцевъ, и съ этими изображеніями ничто не можетъ сравниться въ современномъ искусствѣ; можно подумать, что ангелы рисовали ихъ, потому что по сравненію съ ними всѣ наши изображенія—глина или масло. Кажется, будто искусство погибло безвозвратно; вѣдь иначе наши художники, — какъ ни мало ищутъ они завѣтныхъ струнъ, какъ ни мало чувствуютъ ихъ,— хоть ненарокомъ какъ-нибудь коснулись бы ихъ; но этого никогда не бываетъ; и полная неспособность въ техническомъ отношеніи еще болѣе рѣзко обнаруживается въ неудачныхъ попыткахъ германцевъ, создающихъ какую-то мутную тину; они обладаютъ чувствомъ, нѣсколько приподнятымъ, искусственнымъ, болѣзненнымъ, но достаточно вѣрнымъ для того, чтобы вывести тонъ, если бы у нихъ были техническія средства и знанія. Какими бы путями ни достигали чистыхъ тоновъ такого рода древнѣйшіе итальянцы, эти тона у нихъ дивно-прекрасны и завидны; и когда мы будемъ говорить о прекрасномъ, мы покажемъ, что они принадлежатъ къ числу справедливѣйшихъ причинъ той славы, которой пользуются старые мастера.

§ 13. Феномены видимыхъ солнечныхъ лучей. Ихъ природа и происхожденіе.

Есть рядъ феноменовъ, находящихся въ связи съ открытымъ небомъ, на которые мы должны обратить особенное вниманіе, такъ какъ они постоянно встрѣчаются въ произведеніяхъ Тернера и Клода, это именно эффекты солнечныхъ лучей. Намъ необходимо хорошенько изучить тѣ условія, при которыхъ имѣютъ мѣсто подобные эффекты.

Водяной паръ или туманъ, висящій въ атмосферѣ, становится видѣнъ совершенно при тѣхъ же условіяхъ, при которыхъ видна пыль въ комнатномъ воздухѣ. Въ тѣни вы не въ состояніи видѣть самой пыли, такъ какъ она неосвѣщена, но вы можете сквозь пыль совершенно ясно видѣть другіе предметы; такимъ образомъ воздухъ благодаря отсутствію свѣта становится какъ бы болѣе прозраченъ. Въ тѣхъ мѣстахъ, гдѣ проникаетъ солнечный лучъ, каждая частица пыли становится видна и служитъ препятствіемъ для зрѣнія; поперечный лучъ такимъ образомъ является реальной преградой для глаза: вы не можете видѣть предметовъ ясно сквозь него.

Точно такимъ же образомъ тамъ, гдѣ паръ освѣщенъ поперечными лучами, онъ становится видимымъ, въ качествѣ бѣлизны, нарушающей чистоту голубого цвѣта; эта бѣлизна разрушаетъ упомянутую чистоту пропорціонально степени освѣщенія. Но тамъ, гдѣ паръ находится въ тѣни, онъ не производитъ дѣйствія на небо; онъ дѣлаетъ его, можетъ быть, менѣе глубокимъ и сѣрымъ, чѣмъ оно было бы безъ него, но его самого нельзя различить или уловить, какъ туманъ, если только онъ не отличается особенной густотой.

§ 14. Они — не что иное, какъ освѣщенный туманъ, и не могутъ появиться, когда небо свободно отъ пара, или когда на немъ нѣтъ облаковъ.

Видимость тумана или бѣлизна на синевѣ неба является такимъ образомъ обстоятельствомъ, которымъ до извѣстной степени сопровождается солнечный свѣтъ. Когда нѣтъ въ небѣ облаковъ, бѣлизна, одинаково проникающая все небо, совершенно не замѣтна на немъ. Но когда между нами и солнцемъ есть облака, при чемъ солнце низко, то эти облака бросаютъ тѣни вдоль массы нависшаго пара и сквозь него. Въ пространствѣ этихъ тѣней паръ, какъ было показано выше, становится прозрачнымъ и невидимымъ, и небо кажется чисто голубого цвѣта. Но въ тѣхъ мѣстахъ, куда падаютъ солнечные лучи, паръ становится видимымъ въ формѣ лучей и пронизываетъ тѣ лучистыя полосы свѣта, которыя служатъ самыми цѣнными и постоянными аттрибутами низкаго солнца. Чѣмъ гуще туманъ, тѣмъ отчетливѣе эти лучи, тѣмъ острѣе ихъ края; когда воздухъ совершенно ясенъ, они представляютъ собою просто неопредѣленныя, рдѣющія полосы свѣта, незамѣтно сливающіяся съ окружающимъ; но когда воздухъ густъ, края этихъ лучей заострены и обозначены въ высшей степени рѣзко.

Такимъ образомъ мы видимъ прежде всего, что большое количество тумана, разсѣяннаго по всему небесному пространству является необходимымъ условіемъ этого феномена; во-вторыхъ, то, что мы обыкновенно считаемъ полосами, болѣе свѣтлыми, чѣмъ все остальное небо, въ сущности является только частью этого же неба при естественномъ его освѣщеніи; эти полосы выдѣлены и получили свой блескъ благодаря тѣнямъ, которыя бросаютъ облака; эти тѣни являются настоящей причиной видимости упомянутыхъ полосъ; вслѣдствіе этого ихъ нельзя видѣть ни въ одной части неба, если между нимъ и солнцемъ нѣтъ облаковъ; и въ-третьихъ, тѣни, бросаемыя такими облаками, не должны быть непремѣнно сѣрыми или темными: ихъ цвѣтъ очень близко подходитъ къ естественной чистой синевѣ неба при отсутствіи пара.

И такъ лучи могутъ быть видимы только въ той части неба, гдѣ между ней и солнцемъ есть облака; изъ этого ясно, что про-

явленіе этихъ лучей не можетъ начинаться отъ самого свѣтила, если между нами и нимъ нѣтъ облака, или какого-нибудь плотнаго тѣла; ихъ проявленіе всегда начинается на темной сторонѣ какого-нибудь изъ облаковъ, окружающихъ солнце, а само свѣтило остается центромъ обширнаго круга неразрывнаго свѣта. Вордсвортъ въ двухъ строкахъ изобразилъ намъ тѣ единственныя условія, при которыхъ можетъ показаться, что лучи берутъ начало въ самомъ свѣтилѣ: „Но лучи свѣта, которые такъ *внезапно* разлетѣлись изъ свѣтила, *скрывшагося за горными вершинами или окутаннаго густымъ воздухомъ*, устремились кверху“. (Excursion, book IX). И Тернеръ воспроизвелъ этотъ эффектъ въ „Дартмутѣ“ въ „River Scenery“. Его часто изображаютъ старые мастера и постоянно Клодъ. Впрочемъ, послѣдній, изображая свои лучи слишкомъ красиво, воспроизводитъ не столько свѣтъ, существующій въ дѣйствительности, сколько дѣйствіе, производимое имъ на ослѣпленный взоръ; онъ очень близко подходитъ къ тому идеалу, признаки котораго мы видимъ въ „Солнечномъ восходѣ“; мало того, я почти навѣрное помню случаи, когда онъ изображалъ расходящіеся лучи безъ всякихъ облаковъ или горъ, скрывающихъ солнце.

§ 15. Невѣрное направленіе у старыхъ мастеровъ въ изображеніи такихъ феноменовъ.

Пожалуй не легко сказать, насколько допустимо изображеніе лучей, представляющихся ослѣпленному блескомъ взору. Правда, глядя на яркое солнце, мы всегда видимъ сверкающіе лучи, исходящіе изъ него; но не менѣе вѣрно, что эти лучи столько же существуютъ въ дѣйствительности, какъ и тѣ красные и голубые круги, которые мы видимъ послѣ того, какъ наши глаза еще не оправились отъ ослѣпительнаго блеска; и если мы должны воспроизводить эти лучи, то нужно покрыть небо также розовыми и голубыми кругами. Словомъ, я въ принципѣ считаю совершенно ложнымъ изображеніе призрачныхъ лучей; мы обязаны изображать только существующее въ дѣйствительности.

§ 16. Не слѣдуетъ изображать лучей которые представляются ослѣпленному блескомъ глазу.

Такъ всегда поступаетъ Тернеръ. Даже тамъ, гдѣ благодаря промежуточнымъ облакамъ кажется, будто свѣтлыя полосы исходятъ отъ самого свѣтила, даже въ этихъ случаяхъ онѣ скорѣе являются порывами свѣта, чѣмъ остроконечными лучами; еще болѣе онъ любитъ помѣщать все близъ солнца просто въ сіяніи сильнаго свѣта, и отъ первыхъ облаковъ бросать лучи къ зениту, хотя часто онъ позволяетъ намъ видѣть ихъ только у самаго зенита. Откройте 80-ую страницу иллюстрированнаго изданія роджерсовыхъ поэмъ; вы найдете тамъ небо, сіяющее солнечными лучами; но они всѣ

§ 17. Искусство Тернера. Его необыкновенно тонкое пониманіе феноменовъ лучей.

начинаются на далекомъ разстояніи отъ солнца и обнаруживаются благодаря массѣ густыхъ облаковъ, окружающихъ самое свѣтило. Возьмите седьмую страницу. За старымъ дубомъ, гдѣ должно находиться солнце, мы видимъ только сіяніе невидимаго свѣта, но налѣво, надъ краемъ облака, на темной сторонѣ его — солнечный лучъ. Откройте 192 страницу—снова блестящіе лучи, но всѣ начинаются тамъ, гдѣ облака; ни одного вы не можете прослѣдить до солнца; и замѣтьте, какъ заботливо длинная тѣнь на горѣ объяснена при помощи мрачнаго темнаго выступа, выдавшагося близъ солнца. Мнѣ не зачѣмъ приводить другихъ примѣровъ; во всѣхъ его произведеніяхъ вы найдете различныя варіаціи и примѣненіе этихъ эффектовъ. Но вы не встрѣтите даже слѣдовъ ихъ у старыхъ мастеровъ. Они изображаютъ вамъ лучи, начинающіеся позади черныхъ облаковъ, потому что это простой обычный эффектъ, не ускользнувшій отъ ихъ наблюденія и легко доступный подражанію; они изображаютъ вамъ стержни съ рѣзко обозначенными краями, потому что такіе стержни служатъ до нѣкоторой степени символами свѣта и оказываютъ помощь медленно работающему воображенію, какъ сдѣлали бы два—три луча нацарапанные перомъ вокругъ солнца, хотя они были бы лучами тьмы, а не свѣта *. Но въ ихъ произведеніяхъ нѣтъ передачи самаго красиваго феномена, нѣтъ ни одного произведенія, посвященнаго ему; это явленіе состоитъ въ слѣдующемъ: мы видимъ нѣжный лучъ далеко въ небѣ, пробивающій себѣ путь среди тонкихъ, прозрачныхъ облаковъ, а въ то же время вокругъ солнца сплошное сіяніе, лишенное тѣней совершенно. Это явленіе было слишкомъ тонко и

§ 18. Отсутствіе всякихъ слѣдовъ такого пониманія въ произведеніяхъ старыхъ мастеровъ.

* Я сохранилъ эти мысли въ ихъ первоначальномъ видѣ, потому что онѣ, насколько это въ данномъ случаѣ возможно, правильны, но въ нихъ слишкомъ мало уваженія къ символизму, который часто находитъ высшее примѣненіе въ религіозной живописи, а до извѣстной степени допустимъ во всякой живописи. Въ произведеніяхъ почти всѣхъ величайшихъ мастеровъ есть такія мѣста, которыя являются скорѣе объяснительными, чѣмъ изобразительными, скорѣе символическими, чѣмъ подражательными, и съ ними нельзя разстаться безъ ущерба. Обратите вниманіе съ этой точки зрѣнія на черные солнечные лучи Тиціана въ его гравюрѣ „Клеймленіе Св. Франциска“ и сравните съ этимъ мѣстомъ ч. III, от. II, гл. IV, § 18, гл. V, § 13. И хотя я убѣжденъ въ своей правотѣ, когда нахожу невозможнымъ весь этотъ символизмъ въ чистомъ пейзажѣ и когда объясняю его присутствіе у Клода не чувствомъ, а отсутствіемъ свѣдѣній и способностей,—однако я хвалю Тернера не столько за то, что онъ отказался отъ мысли изображать возлѣ солнца остроконечные лучи, сколько за его пониманіе и передачу того, чего никогда не могъ понять Клодъ, именно, у него много лучезарнаго свѣта въ верхнемъ небѣ и на всѣхъ тонкихъ облакахъ безчисленныхъ разрядовъ.

духовно для нихъ. Вѣроятно, ихъ непонятливые и безчувственные глаза никогда не могли постигнуть этого явленія въ природѣ, а ихъ невоспитанное воображеніе не въ состояніи было породить его путемъ изученія.

§ 19. Правдивость изображенія неба въ современныхъ рисункахъ.

Немного приходится сказать о другихъ нашихъ пейзажистахъ. Въ картинахъ у нихъ обыкновенно нѣтъ тона, отдѣлки, глубины и прозрачности; что же касается рисунковъ, то въ этой области нѣкоторые совершенные и тонкіе экземпляры были созданы членами стараго Акварельнаго общества, а также два, три произведенія—другими художниками. Но по отношенію къ тѣмъ свойствамъ, о которыхъ идетъ рѣчь въ настоящую минуту, несправедливо сопоставлять рисунки съ картинами, такъ какъ мытье, губка и другія ухищренія, свойственныя акварели, способны придать картинѣ видъ тѣхъ качествъ, для производства которыхъ въ масляныхъ краскахъ требуется гораздо высшее искусство.

§ 20. Резюме. Лучшія изображенія неба у старыхъ художниковъ неподражаемы по своимъ качествамъ, но это дѣтскія произведенія въ отношеніи передачи разныхъ истинъ.

Взятыя въ цѣломъ, изображенія открытаго неба у современныхъ художниковъ уступаютъ по качеству изысканнымъ и нетронутымъ временемъ изображеніямъ величайшихъ изъ древнихъ, но сильно превосходятъ классъ среднихъ картинъ, которыя мы чуть не каждый день обращаемъ въ дѣтища славы. Среди изображеній неба у Клода найдется девять или десять, которыя въ своемъ родѣ такъ хороши, что противъ нихъ ничего нельзя возразить. Столько же можно насчитать у Кюпа. Теньеръ далъ нѣсколько замѣчательныхъ изображеній, а ясность въ картинахъ раннихъ итальянскихъ и голландскихъ школъ внѣ подражанія. Но та обыкновенная голубая мазня, которую въ нашихъ лучшихъ галлереяхъ приписываютъ Клоду и Кюйпу, а также настоящія изображенія неба кисти Клода и обоихъ Пуссеновъ не могутъ никогда сравниться съ лучшими твореніями современности даже по качеству и по прозрачности. Что же касается тѣхъ пунктовъ, которые требуютъ тонкой наблюдательности и точныхъ знаній (т.-е. всего того, что не достигается технической стороной искусства, что зависитъ отъ знаній художника, отъ его пониманія природы), то въ этомъ отношеніи всѣ произведенія старыхъ художниковъ, похожи прямо на произведенія дѣтей; иногда въ нихъ обнаруживается много чувства, но они въ тоже время свидѣтельствуютъ о слабо развитой интеллектуальности и плохо дисциплинированной наблюдательности.

ГЛАВА II

ИСТИННОСТЬ ОБЛАКОВЪ. ПЕРВОЕ: ОБЛАСТЬ „cirrus"

§ 1. Трудно съ достовѣрностью сказать, въ чемъ заключается истинность облаковъ.

Ближайшей задачей нашего изслѣдованія долженъ быть специфическій характеръ облаковъ, тѣ именно истины, которыми особенно пренебрегаютъ художники, пренебрегаютъ во-первыхъ потому, что облако всегда можетъ принять любую форму и вслѣдствіе этого не всегда легко почувствовать, въ чемъ заключается ошибка, а во-вторыхъ потому, что нѣтъ никакой возможности изучить формы облаковъ съ натуры тщательно и точно, такъ какъ съ каждымъ прикосновеніемъ кисти, передающей облако, происходитъ уже измѣненіе въ самомъ сюжетѣ, и части контура, начертанныя въ различные моменты, не могутъ гармонировать другъ съ другомъ: природа никогда не имѣла въ виду соединять ихъ вмѣстѣ. Если бы даже художники обладали бо̀льшей сноровкой быстро чертить облака съ натуры, передавая самымъ точнымъ образомъ контуры, вмѣсто того чтобы мазать своей кистью такъ называемые „эффекты", даже въ этомъ случаѣ они вскорѣ убѣдились бы въ слѣдующемъ: въ формахъ облаковъ больше красоты, чѣмъ можно достигнуть счастливой случайной даже блестящей выдумкой и болѣе существеннаго характера, чѣмъ можно нарушить, не навлекая на себя обвиненія въ невѣрности; этой невѣрности нельзя прослѣдить, но она такъ же положительна и несомнѣнна, какъ ошибка въ менѣе измѣнчивыхъ чертахъ органическихъ формъ.

§ 2 Измѣненіе ихъ характера на различныхъ высотахъ. Три области, къ которымъ ихъ удобно пріурочить.

Первая и самая важная черта облаковъ зависитъ отъ различія высотъ, на которыхъ они образовались. Атмосферу удобно подраздѣлить на три области; каждую изъ нихъ занимаютъ облака специфическаго характера, совершенно отличнаго отъ другихъ; въ дѣйствительности, впрочемъ, природа не установила отчетливыхъ границъ между ними; облака образуются на *всякой* высотѣ, и смотря по этой высотѣ, принимаютъ черты облаковъ изъ верхней или нижней области. Такимъ образомъ видъ неба образуется изъ облаковъ систематическихъ формъ, составляющихъ безконечныя серіи, измѣняющіяся постепенно и незамѣтно; каждое изъ нихъ имѣетъ свою область, въ которой исклю-

чительно образуется, и каждое имѣетъ свои специфическія черты; эти послѣднія можно опредѣлить надлежащимъ образомъ, только сравнивая ихъ между собою.

Въ виду этого я разсматриваю небо какъ раздѣленное на три области: верхняя область или cirrus; средняя область или stratus, нижняя область или область дождевыхъ облаковъ.

§ 3. Протяженіе верхней области.

Облака, которыя я отношу къ верхней области, никогда не касаются даже высочайшихъ горъ Европы и вслѣдствіе этого можно считать, что они никогда не образуется ниже 15000 футовъ высоты; это—неподвижныя сложныя линіи тонкаго пара, которыя обыкновенно испещряютъ небо послѣ нѣсколькихъ дней хорошей погоды. Я долженъ извиниться за то, что подробно опишу ихъ специфическія черты, но они постоянно встрѣчаются въ произведеніяхъ современныхъ художниковъ, и мнѣ не разъ придется говорить о нихъ въ будущихъ частяхъ своего труда. Ихъ главныя черты слѣдующія:

§ 4. Симметрическое расположеніе ея облаковъ.

Во-первыхъ,—симметричность. Они почти всегда располагаются въ нѣкоторомъ опредѣленномъ и явно замѣтномъ порядкѣ, обыкновенно длинными рядами, простирающимися иногда отъ зенита до горизонта; каждый рядъ состоитъ изъ одинаковаго числа поперечныхъ полосъ приблизительно одинаковой длины; каждая полоса толще всего въ срединѣ и заканчивается неуловимыми паровыми остріями на обоихъ концахъ; ряды эти идутъ въ направленіи вѣтра, а полосы, конечно, образуютъ прямые углы съ этимъ направленіемъ; въ срединѣ онѣ слегка изогнуты. Часто двѣ системы этого рода, указывающія на два различныхъ направленія вѣтра на разныхъ высотахъ, пересѣкаются между собою, образуя сѣтку. Другое, часто встрѣчающееся расположеніе облаковъ—это группы необыкновенно тонкихъ, шелковыхъ, параллельныхъ волоконъ, на одномъ концѣ имѣющія видъ лучей или сходство съ ними, а на другомъ заканчивающіяся перьями; въ народѣ ихъ называютъ кобыльими хвостами. Перистый и расширенный конецъ ихъ часто загнутъ кверху, порою—туда и назадъ, представляя видъ необыкновенной гибкости и въ то же время единства, какъ будто эти облака упруги, но всегда будутъ держаться вмѣстѣ, сколько бы ихъ ни гнули; узкій конецъ неизмѣнно обращенъ къ вѣтру и волокна идутъ въ параллельномъ ему направленіи. Верхнія облака по своему расположенію представляютъ всегда варіацію той или другой изъ двухъ описанныхъ комбинацій. Такимъ образомъ они отличаются отъ всѣхъ другихъ облаковъ тѣмъ, что имѣютъ планъ и систему; остальныя облака, хотя и подчинены извѣстнымъ зако-

намъ, которыхъ не могутъ нарушить, тѣмъ не менѣе совершенно свободны отъ всякой власти какой-нибудь общей системы. Верхнія облака относятся къ нижнимъ, какъ солдаты на парадѣ—къ смѣшанной толпѣ: никто не ходитъ на головѣ или на рукахъ—такъ нѣкоторыхъ законовъ не могутъ преступить и облака: но только верхнія облака подчинены систематической дисциплинѣ.

§ 5. Ихъ необыкновенная тонкость.

Во-вторыхъ,—рѣзкая обозначенность краевъ. Края полосъ у верхнихъ обломковъ, обращенныхъ къ вѣтру, бываютъ часто самыми рѣзкими изъ всѣхъ, какіе только появляются на небѣ. Ни у однихъ облаковъ контуры, какъ бы ни были они рѣзко выражены, не имѣютъ даже приблизительно такой тонкой рѣшительности этихъ краевъ. Контуръ черныхъ громовыхъ тучъ поразителенъ вслѣдствіе необыкновенной выразительности цвѣта или тѣни главной массы; но какъ линія, онъ мягокъ и неотчетливъ по сравненію съ краями въ области cirrus при ясномъ небѣ и сильномъ вѣтрѣ. Съ другой стороны края полосъ, обращенные въ сторону, противоположную направленію вѣтра, всегда неясны, часто неуловимы и таютъ въ голубомъ промежуткѣ между ними и ихъ сосѣдками. Обыкновенно, чѣмъ рѣзче обозначенъ одинъ край, тѣмъ менѣе ясенъ другой и облака кажутся плоскими, словно они скользятъ одно по другому, какъ рыбья чешуя. Когда оба края неясны, что бываетъ постоянно при ясномъ и безвѣтренномъ небѣ, облака кажутся плотными, круглыми и шерстистыми.

§ 6. Ихъ многочисленность.

Въ-третьихъ,—многочисленность. Тонкость этихъ паровъ иногда переходитъ въ такое безпредѣльное количество подраздѣленій, что ни одно впечатлѣніе многочисленности, которое могутъ дать земля или небо, не можетъ сравниться съ этимъ впечатлѣніемъ. Многочисленность особенно чувствуется, когда съ ней соединяется симметрія (См. Беркъ: „О возвышенномъ“, ч. II, отд. 8); вслѣдствіе этого численность и морскихъ волнъ, и зеленыхъ листьевъ не можетъ быть столь очевидной и внушительной, какъ численность этихъ паровъ. При этомъ природа не довольствуется тѣмъ, что полосы или линіи сами представляютъ безчисленное количество. Каждая полоса въ свою очередь распадается на большое число мелкихъ волнообразныхъ массъ, болѣе или менѣе связанныхъ между собою, смотря по силѣ вѣтра. Когда это послѣднее раздѣленіе получается просто благодаря волненію, тогда облако совершенно сходно съ морскимъ пескомъ, который взрытъ приливомъ; но когда раздѣленіе это становится дѣйствительно раздѣленіемъ, тогда предъ нами пестрое небо, усѣянное мелкими

облачками. Вообще, чѣмъ больше дѣленій въ полосахъ, тѣмъ грубѣе и безформеннѣе ихъ рядъ или общее пространство, такъ что въ пестромъ небѣ оно утрачивается совсѣмъ, получаются большія неправильныя поля равной величины, массы, похожія на стадо овецъ; такія облака на три—четыре тысячи футовъ ниже настоящаго „cirrus'a". Я видѣлъ, какъ эти облака бросали тѣнь на Монбланъ при заходѣ солнца, такъ что они должны спускаться до уровня, отстоящаго отъ земли почти въ пятнадцати тысячахъ футовъ.

§ 7. Причины особенной нѣжности ихъ цвѣта.

Въ-четвертыхъ,—чистота цвѣта. Ближайшія изъ этихъ облаковъ, находящіяся надъ головой наблюдателя, возвышаются надъ нимъ, по крайней мѣрѣ, на три мили, а большая часть тѣхъ, которыя входятъ въ обыкновенную сферу зрѣнія, еще дальше, и ихъ неосвѣщенныя стороны вслѣдствіе ихъ отдаленности гораздо болѣе сѣры и холодны, чѣмъ неосвѣщенныя стороны другихъ облаковъ. Они составлены изъ чистѣйшихъ водяныхъ паровъ, свободны совершенно отъ нечистыхъ земныхъ газовъ и находятся въ самомъ легкомъ эфирномъ состояніи, при которомъ только можно ихъ видѣть. Далѣе, они получаютъ гораздо болѣе интенсивный солнечный цвѣтъ, чѣмъ предметы, лежащіе ниже; лучи проникаютъ къ нимъ черезъ атмосферный воздухъ гораздо меньшей густоты; на эти лучи не вліяетъ ни туманъ, ни дымъ, ни другія нечистые газы. Вслѣдствіе этого ихъ цвѣта болѣе чисты и ярки и ихъ бѣлизна менѣе запятнана, чѣмъ въ другихъ облакахъ.

§ 8. Разнообразіе ихъ формъ.

Наконецъ,—разнообразіе. Разнообразіе никогда не бываетъ столь замѣтнымъ, какъ въ тѣхъ случаяхъ, когда оно соединяется съ симметричностью; постоянное измѣненіе формы въ другихъ облакахъ монотонно по своему несходству; различіе не можетъ поражать, когда нѣтъ никакой связи въ немъ. Но если въ ряду перекрещивающихся облаковъ, пересѣкающихъ половину неба, все управляется одними и тѣми же силами и сообразуется съ одной общей формой, если при этомъ все-таки существуетъ рѣзко обозначенное явное несходство между всѣми членами огромной массы, одинъ изъ нихъ очерченъ тоньше, другой сформированъ нѣжнѣе, третій болѣе изящно изогнутъ, каждый разбивается на различныя и по формѣ и по числу группъ,—тогда разнообразіе вдвойнѣ поразительно, такъ какъ составляетъ контрастъ съ той совершенной симметричностью, въ которую но входитъ какъ часть. Отсюда вытекаетъ важное значеніе той истины, что природа никогда не дозволяетъ, чтобы хоть одинъ членъ даже наиболѣе дисциплинированныхъ группъ ея облаковъ походилъ на другой; хотя всѣ они имѣютъ одно назначеніе и въ крупныхъ чертахъ всѣ походятъ другъ на друга, но изъ всѣхъ этихъ милліоновъ, пестрящихъ небо, каждый имѣетъ свою особую красоту и характеръ, словно его задумали съ особой мыслью, создали особыми силами; въ добавокъ къ этой безпрерывной изобрѣтательности, проглядывающей въ каждомъ членѣ каждой системы, мы находимъ отдѣльныя облачныя системы, пересѣкающія другъ друга, гибкія линіи смѣшиваются и переплетаются съ непоколебимыми полосами; эти въ свою очередь расплываются въ видѣ размытыхъ песчаныхъ береговъ, напоминающихъ морскую рябь и въ видѣ клочковъ гонимой вѣтромъ неправильной пѣны; подъ всѣмъ этимъ, массивные контуры низшихъ облаковъ тяжело движутся сквозь неподвижныя легкія верхнія облака, обозначая одновременно и ихъ высоту и ихъ покой.

§ 9. Отсутствіе всякихъ попытокъ изобразить ихъ въ древнемъ пейзажѣ.

Таковы главныя свойства сферы верхнихъ облаковъ; въ настоящее время въ нашу обязанность не входитъ вопросъ о томъ, красивы ли они, цѣнны, производятъ ли впечатлѣніе, а также открыть причины того довольно страннаго явленія, что вся древняя пейзажная живопись, насколько мнѣ помнится, представляетъ только одинъ—единственный примѣръ попытки передать характеръ этой облачной сферы. Этотъ примѣръ—пейзажъ Рубенса въ нашей галлереѣ; въ немъ пестрое или клочковатое небо изображено вполнѣ правдиво и необыкновенно красиво. Къ этому можно, пожалуй, прибавить нѣсколько заднихъ плановъ въ картинахъ историческихъ живописцевъ, именно въ тѣхъ случаяхъ, когда требовались горизонтальныя линіи, и небольшое число горизонтальныхъ полосъ бѣлаго или теплаго цвѣта пересѣкали ясную синеву. Въ этихъ случаяхъ они часто бываютъ совершенными и, намъ казалось, высота и покой могли бы показать пейзажистамъ, что слѣдуетъ коечто сдѣлать изъ верхнихъ облаковъ. Но ни одинъ изъ нихъ не воспользовался этимъ указаніемъ. У кого изъ нихъ искать намъ хотя бы самой слабой реализаціи тонкаго и правдиваго описанія въ „Excursion", описанія, о которомъ уже упоминалось. „Лучи свѣта то вдругъ разбѣгаются отъ свѣтила, то удаляются за горныя вершины, то скрываются густымъ воздухомъ, то устремляются къ самой вершинѣ голубой тверди, высоко, въ безпредѣльномъ пространствѣ; и множество мелкихъ плавающихъ облаковъ, прежде чѣмъ зритель успѣетъ услѣдить за ихъ измѣненіями, пронизанные этими лучами сквозь свою эфирную ткань, загораются словно пламя; эти облака повисли, отдѣленныя другъ отъ друга, въ видѣ безчисленныхъ формъ, разбросанныхъ по половинѣ небеснаго свода;

и они отражаютъ и вливаютъ другъ въ друга съ расточительной щедростью яркіе цвѣта, которые они впитали въ себя изъ невидимаго источника сіяющаго свѣта, и не перестаютъ получать вновь и вновь. Что бы ни развертывали небеса, все отражала влажная бездна, только отражала съ возвышенной гармоничностью".

§ 10. Напряженное и неустанное изученіе ихъ Тернеромъ.

Когда мы читаемъ эти строки, только одного мастера творенія приходятъ намъ въ голову, только онъ одинъ объяснилъ намъ забытое верхнее небо; это—его спеціальная, любимая область; онъ подстерегалъ каждое видоизмѣненіе его, передавалъ каждую фазу, каждую черточку; въ каждый часъ дня, въ каждое время года слѣдилъ онъ его страсти, перемѣны; и онъ приносилъ все это внизъ, на землю и раскрылъ міру второй апокалипсисъ Неба.

Изъ тѣхъ картинъ Тернера, въ которыхъ онъ одновременно стремился выразить и ясность неба и интенсивность свѣта, едва ли найдется хоть одинъ примѣръ, гдѣ онъ не воспользовался бы этими облаками; и въ то же время нельзя найти двухъ картинъ, въ которыхъ бы онъ воспользовался этими облаками одинаково. Иногда они тѣснятся вмѣстѣ въ массахъ перемѣшивающагося свѣта, какъ напр. въ „Шейлокѣ"; каждая частица, каждый атомъ служатъ одному дѣлу—постоянному выраженію медленнаго движенія, которое такъ прекрасно отмѣтилъ Шелли: „При первомъ слабомъ свѣтѣ начинающагося дня массы густыхъ, бѣлыхъ, клочковатыхъ облаковъ плывутъ вдоль горъ частыми вереницами, *подгоняемыя медленнымъ, лѣнивымъ вѣтромъ*".

Иногда они смѣшиваются съ самимъ небомъ и только мѣстами чувствуются, благодаря лучу свѣта, вызвавшему ихъ къ жизни изъ туманнаго мрака, какъ напр. въ „Меркуріи и Аргусѣ"; иногда, въ тѣхъ случаяхъ, гдѣ слѣдуетъ передать величіе покоя, они являются въ видѣ нѣсколькихъ отдѣльныхъ, одинаковыхъ, округленныхъ хлопьевъ, которыя кажутся повисшими неподвижно въ глубокой синевѣ зенита, при чемъ каждое изъ нихъ похоже на тѣнь другого, какъ въ картинѣ „Акро-Коринѳъ"; иногда они разсѣяны въ видѣ огненныхъ летучихъ обломковъ, при чемъ каждое горитъ съ особой силой, какъ въ „Темерерѣ"; иногда они словно ткани вплетаются въ волокна промежуточной темноты, таютъ въ синевѣ, какъ въ картинѣ „Наполеонъ". Но во всѣхъ этихъ случаяхъ тонкое искусство мастера придаетъ каждому атому массы облаковъ его собственный характеръ и выраженіе. Хотя они безчисленны какъ листья, но каждое имѣетъ свою освѣщенную часть, свою тѣнь, свое отраженіе, свою особую своеобразную форму.

§ 11. Его виньетка: Восходъ солнца за морѣ.

Возьмите, напр., иллюстрированное изданіе роджерсовыхъ поэмъ *, откройте 80-ую страницу и замѣтьте, какъ всѣ свойства, отмѣченныя мною на верхнемъ небѣ, переданы здѣсь съ правдивостью зеркала: длинныя линіи параллельныхъ полосъ, нѣжные изгибы, происходящіе отъ вѣтра, который, судя по положенію паруса, дуетъ съ запада, необыкновенно рѣзкая обозначенность всѣхъ краевъ, обращенныхъ къ вѣтру, и неясность всѣхъ противоположныхъ, расплывчатость полосъ, переходящихъ въ круглыя массы, и наконецъ непостижимое разнообразіе, съ которымъ придана особая своеобразная форма каждому члену массы; и не только своеобразная форма, но и округленность и существенный характеръ сохранены даже въ тѣхъ случаяхъ, гдѣ приходилось выражать облако на пространствѣ едва равномъ волоску. Сверхъ этого всего замѣтьте мѣняющіеся признаки, указывающіе разстояніе и глубину: вы можете смотрѣть насквозь, переходя отъ одного облака къ другому, и при этомъ вы будете чувствовать не только, какъ они удаляются къ горизонту, но и какъ они таютъ въ небесныхъ глубинахъ; каждый промежутокъ наполненъ чистымъ воздухомъ, и всѣ части пространства такъ расплываются, колеблются и переполняются и въ своей измѣнчивости, и въ своемъ покоѣ, что, глядя на нихъ, вамъ кажется, будто лучи устремляются все выше и выше въ сводъ свѣта и блѣдная полоса горизонтальнаго пара расплывается отъ облака, пересѣкаемаго этимъ свѣтомъ. Понаблюдайте за ближайшимъ восходомъ солнца при облачномъ небѣ, поднесите упомянутую виньетку къ окну, свѣрьте ее съ облаками самой природы и среди послѣднихъ вы найдете формы и мѣста, которыя не просто *похожи* на части нашего рисунка, но прямо ихъ оригиналы. И съ кѣмъ, кромѣ Тернера, можно произвести такой опытъ? Развѣ можно продѣлать это съ Клодомъ, и его чистый четырехугольный ярдъ синевы съ круглыми, бѣлыми, плоскими, однородными облаками поставить рядомъ съ пурпурной безпредѣльностью природы, съ ея безчисленными массами тѣневыхъ линій, съ этими волнующимися хлопьями, съ этимъ туманомъ, колеблющимся словно складки покрывала? Развѣ можно произвести подобный опытъ съ Пуссеномъ и его массивныя перекладины плотныя и твердыя съ колесницей и четырьмя лошадьми

* Я часто пользуюсь этимъ изданіемъ для иллюстраціи, потому что только въ немъ граверъ проявилъ достаточно тонкости, чтобы передать дѣйствительно формы и штрихи Тернера. На основаніи этихъ гравюръ я могу разсуждать (только въ вопросахъ формы) почти съ такимъ же правомъ, какъ на основаніи самихъ рисунковъ.

поставить рядомъ съ нѣжными формами, которыя заканчиваются нитями слишкомъ тонкими для того, чтобы глазъ могъ ихъ замѣтить, и сотканы изъ такой тонкой ткани, что самыя раннія звѣзды сіяютъ сквозь нихъ? Развѣ можно продѣлать это съ Сальваторомъ, поставивъ его массу грубаго подвижнаго фабричнаго дыму рядомъ съ тихими и спокойными полосами, которыя остановились въ небѣ, словно онѣ никогда его больше не покинутъ?

§ 12. Какъ онъ пользуется областью „cirrus“ для выраженія тумана.

Мы видѣли только что, какъ пользуется Тернеръ верхними облаками съ рѣзкими краями, когда онъ хочетъ передать полную прозрачность воздуха. Но въ предыдущей главѣ было доказано, что солнечные лучи, или то, что кажется ими, тѣмъ яснѣе обозначены въ своихъ краяхъ, чѣмъ туманнѣе воздухъ, такъ что опредѣленнѣе всего они бываютъ въ комнатѣ, гдѣ носится наибольшее количество пыли. Слѣдовательно въ только-что упомянутой виньеткѣ, гдѣ приходилось передавать прозрачность, хотя и имѣется сіяніе свѣта, но лучи лишены опредѣленности; чувствуется намекъ на нихъ, но вы не замѣтите ни одного рѣзко обозначеннаго края льющихся лучей; небо просто въ одномъ мѣстѣ сіяетъ больше, чѣмъ въ другомъ. Посмотримъ теперь, какъ поступаетъ Тернеръ, когда ему нуженъ туманъ. Откройте 193-ью страницу той же книги, именно „Альпы на разсвѣтѣ“. Здѣсь онъ снова пользуется областью „cirrus“, но ея облака не имѣютъ рѣзко выраженныхъ краевъ; эти облака клочковаты, смѣшиваются другъ съ другомъ, хотя въ каждомъ обозначена его особая форма, и они снова таютъ, но исчезая не въ сильномъ свѣтѣ, какъ въ другой гравюрѣ, а въ таинственномъ, колеблющемся, тѣнистомъ небѣ; и хотя свѣтъ проникаетъ все это небо насквозь, вы однако постигаете, что каждая частица его насыщена паромъ. Замѣтьте особенно полуобозначенныя формы даже тамъ, гдѣ небо наиболѣе ясно, именно позади снѣговыхъ горъ. Какъ же очерчены у него лучи? Нѣтъ больше неопредѣленныхъ, льющихся, трепещущихъ лучей, каждый рѣзко и ясно обозначенъ, и ограниченъ опредѣленной тѣнью; обратите особенно вниманіе на рѣзко очерченныя линіи въ верхнихъ облакахъ; замѣтьте, наконецъ, различіе въ манерѣ обрисовывать фигуры, которыя здѣсь туманны и плохо различимы, похожи только на тѣни, хотя онѣ близки и крупны; между тѣмъ въ предыдущей виньеткѣ фигуры ясно видны глазу, хотя они удалены настолько, что могли бы казаться точками.

Развѣ не изумительно это неизмѣнное соотвѣтствіе во всѣхъ пунктахъ, эта концентрація всѣхъ фактовъ, имѣющихъ отношеніе къ сказанному выше, это неусыпное вниманіе къ цѣлому замыслу

и системѣ природы, вниманіе наполняющее каждую часть, каждое пространство картины той совокупностью признаковъ, которая явилась бы предъ нами въ самой природѣ, явилась бы тѣмъ полнѣе и глубже, чѣмъ большими знаніями мы обладаемъ, чѣмъ больше проявляемъ мы вниманія? Я могъ бы исписать цѣлыя страницы о каждомъ изображеніи неба и указывать въ каждомъ новыя истины. Въ „Гаврѣ“, напр., въ „Рѣкахъ Франціи“ мы имѣемъ новое явленіе, касающееся облаковъ „cirrus“, именно, они такъ блѣдны и прозрачны, что ихъ нельзя отличить отъ синевы неба (это часто случается), кромѣ мѣста теченія луча; послѣдній, впрочемъ не освѣщаетъ ихъ краевъ,— такъ какъ эти облака недостаточно плотны, чтобы отражать свѣтъ, — но проникаетъ всю ихъ сущность и дѣлаетъ ихъ на своемъ пути плоскими свѣтящимися формами, совершенно и быстро пропадая по своимъ краямъ. Такимъ образомъ потребовался бы отдѣльный трактатъ для каждой его картины, чтобы сдѣлать вполнѣ понятными новыя явленія, которыя онъ трактовалъ и объяснялъ. Но разъ выяснивъ главныя характерныя черты этихъ облаковъ, мы можемъ предоставить читателю открывать ихъ всюду, гдѣ онѣ встрѣтятся. Нѣсколько прекрасныхъ и характерныхъ примѣровъ такихъ облаковъ далъ Стенфильдъ, хотя онъ не рѣшается пользоваться ими въ большомъ числѣ; онъ неудовлетворителенъ въ тѣхъ утонченныхъ свойствахъ формы, которыя невозможно никакъ объяснить на словахъ; но можетъ быть мнѣ удастся въ слѣдующихъ частяхъ моей книги иллюстрировать ихъ кистью посредствомъ простыхъ контуровъ въ большомъ масштабѣ, выбравъ формы облаковъ у различныхъ художниковъ.

§ 13. Согласованность во всѣхъ мелкихъ чертахъ его картинъ.

§ 14. Цвѣтъ верхнихъ облаковъ.

О цвѣтахъ этихъ облаковъ я говорилъ раньше (§ 7 этой главы); но хотя я упоминалъ объ ихъ чистотѣ и яркости, я едва ли въ достаточной мѣрѣ указывалъ на ихъ разнообразіе. Въ природѣ разнообразіе существуетъ во всемъ, и было бы нелѣпо въ каждомъ отдѣльномъ случаѣ настаивать на немъ, но краски этихъ облаковъ такъ чудны въ своей измѣнчивости, что требуютъ особыхъ замѣчаній. Если вы прослѣдите за ближайшимъ восходомъ солнца, когда на небѣ будетъ достаточное количество облаковъ „cirrus“, вы увидите, особенно на зенитѣ, что небо не сохраняетъ одинаковаго цвѣта на разстояніи даже двухъ дюймовъ. На одномъ облакѣ тѣневая сторона холоднаго синяго цвѣта, а край — молочнаго бѣлаго; на другомъ, находящемся надъ первымъ, тѣневая сторона—пурпурнаго, край—краснаго цвѣта; третье, болѣе близкое къ солнцу, имѣетъ нижнюю сто-

рону оранжеваго цвѣта, а край — золотого; всѣ они, вы увидите, смѣшиваются между собою и сливаются съ небесной синевой, которую мѣстами вы не въ состояніи отличить отъ холоднаго сѣраго цвѣта болѣе темныхъ облаковъ, и которая сама полна переходовъ, то чистыхъ и темныхъ, то блѣдныхъ и неопредѣленныхъ; и все это дается не въ большихъ пространствахъ, не въ крупномъ масштабѣ, а въ каждомъ квадратномъ ярдѣ; каждая частица неба заключаетъ въ себѣ самой такое разнообразіе красокъ, что его достаточно для цѣлой картины, и при этомъ нѣтъ ни одной частицы которая была бы похожа на другую, которая не имѣла бы особаго источника красоты, собственнаго своеобразнаго распредѣленія красокъ. И вмѣсто этого у старыхъ мастеровъ, — Кюипа, Клода, или кого-угодно, — поле синевы, нѣжно, красиво и однообразно затѣненныхъ до солнца желтаго цвѣта съ извѣстнымъ числомъ одинаковыхъ облаковъ, каждое съ темной стороной одного и того же сѣраго цвѣта и съ краемъ одного и того же желтаго. Я не скажу, что природа никогда не даетъ ничего подобнаго, но я утверждаю, что ея *правило* — давать нѣчто, гораздо бо́льшее, а это бо́льшее,—о которомъ я уже выше говорилъ и которое вы можете видѣть въ девяти солнечныхъ восходахъ изъ десяти,—замѣтилъ только одинъ Тернеръ, онъ одинъ сдѣлалъ попытку уловить его и изобразилъ съ необыкновенной вѣрностью и силой; благодаря этому, въ каждомъ клубѣ пара онъ представилъ намъ бо́льше существенной правды, далъ болѣе ясное выраженіе и иллюстрацію законовъ природы, чѣмъ весь запасъ свѣдѣній о небѣ, которымъ держались всю свою жизнь Кюипъ и Клодъ.

§ 15. Резюме.

Мы заканчиваемъ теперь наше разсмотрѣніе верхнихъ облаковъ, чтобы вернуться къ нимъ, когда мы будемъ знать, что̀ такое прекрасное; напомнимъ только, что до Тернера никто не далъ намъ никакихъ свѣдѣній объ этихъ облакахъ и соединенныхъ съ ними истинахъ; еслибы онъ даже изобразилъ ихъ слабо и неудовлетворительно, они все-таки дали бы ему право считаться въ передачѣ истинъ шире и универсальнѣе всѣхъ своихъ предшественниковъ. И насколько выше это право, когда мы находимъ въ его совершенныхъ, добытыхъ внимательнымъ изученіемъ изображеніяхъ неба ту глубокую правдивость, которая открываетъ намъ новые источники наслажденія при каждомъ пріобрѣтеніи нами новыхъ знаній, при каждомъ лишнемъ моментѣ, удѣленномъ созерцанію.

ГЛАВА III

ИСТИННОСТЬ ОБЛАКОВЪ. ВТОРОЕ: ОБЛАСТЬ ЦЕНТРАЛЬНЫХЪ ОБЛАКОВЪ

§ 1. Протяженіе и типичныя черты области центральныхъ облаковъ.

Намъ предстоитъ теперь разсмотрѣть характеръ облаковъ центральной области; я включаю въ нее всѣ облака, которыя появляются обыкновенно въ ясную погоду, задѣваютъ и окутываютъ швейцарскія горы, но никогда не прикасаются къ горамъ нашего родного острова; поэтому можно считать, что они занимаютъ пространство въ десять тысячъ футовъ высоты, простираясь отъ пяти до пятнадцати тысячъ футовъ надъ уровнемъ моря.

Эти облака, сообразно съ ихъ высотой, обнаруживаютъ большее разнообразіе формъ, то принимая пестрый, пятнистый характеръ верхней области, то (когда они бываютъ предвѣстниками бури) проявляя формы, тѣсно связанныя съ низшими дождевыми облаками; но наиболѣе характерный для центральной области видъ— это бѣлый, клочковатый, неправильный и разсѣянный паръ, въ которомъ мало формы и еще меньше красокъ; прекрасный образчикъ его можно видѣть въ самомъ большомъ пейзажѣ Кюипа (въ Дёльвичской галлереѣ, когда этотъ паръ собирается въ массы, онъ особенно, закругляется, становится неуклюжимъ и тяжеловѣснымъ, точно онъ хочетъ выпасть съ неба; этотъ паръ тусклаго сѣраго цвѣта; въ немъ совершенно не видно силы и движенія. Даже въ природѣ эти облака сравнительно неинтересны; ради нихъ едва ли стоитъ поднимать кверху голову; на полотнѣ они имѣютъ цѣну только какъ средство вводить свѣтъ и нарушать монотонность синевы; несмотря на это они, повидимому, любимыя облака голландскихъ мастеровъ. Здѣсь не мѣсто рѣшать вопросъ о томъ, были ли у этихъ послѣднихъ какія-нибудь другія побудительныя причины при выборѣ этихъ облаковъ, кромѣ той необыкновенной легкости, съ которой можно покрыть ими цѣлые акры полотна безъ малѣйшаго обременительнаго усилія мысли, соблазняло ли ихъ при этомъ выборѣ что-нибудь, кромѣ невозможности сдѣлать ошибку тамъ, гдѣ природа не показываетъ никакихъ формъ, кромѣ невозможности быть неудовлетворительнымъ тамъ, гдѣ природа не

§ 2. Характерныя для этой области облака не требуютъ для своего воспроизведенія ни вниманія, ни мысли, и служатъ потому любимыми сюжетами старыхъ мастеровъ.

проявляетъ красоты. Эти небеса къ счастью недостижимы для нападковъ критики, потому что тотъ, кто ничего не говоритъ, не можетъ солгать. Немного бѣлилъ, легкой кистью набросанныхъ на синеву, тщательно выполненную въ отношенiи тона, бѣлилъ, принимающихъ любую форму въ зависимости отъ случая (при чемъ соблюдается только одна предосторожность, именно, чтобы края были по возможности неправильны) въ сотняхъ примѣровъ покрываютъ небо, вполнѣ годное для всякихъ ординарныхъ цѣлей, вполнѣ годное для того, чтобы подъ нимъ паслось стадо или фермеры играли въ кегли, но одинаково лишенное и того, что можетъ доставить удовольствiе или знанiе, и того, что можетъ непрiятно поразить.

§ 3. Облака Сальватора и Пуссена.

Хотя облака этого рода, какъ я замѣтилъ, типичны для центральной области, но не ихъ облюбовала природа; она не упускаетъ часу, чтобы не создать болѣе красивыхъ формъ, то приближающихся къ верхнимъ облакамъ „cirrus", то къ нижнимъ „cumulus". И тогда нижнiя очертанiя представляютъ собою наибольшее въ природѣ сходство съ облаками Клода, Сальватора и Пуссена; я попрошу обратить особенное вниманiе на ихъ характерныя черты, такъ какъ только здѣсь намъ представляется удобный случай сравнить ихъ изображенiя неба съ изображенiями новыхъ школъ. Я, какъ и раньше, сдѣлаю бѣглый обзоръ основныхъ законовъ специфической формы и дамъ такимъ образомъ читателю возможность самому судить о правильности ихъ воспроизведенiя.

§ 4. Ихъ самыя характерныя черты.

Облака, слѣдуетъ помнить, представляютъ собою не столько мѣстный паръ, сколько паръ, который становится видимымъ въ данномъ мѣстѣ, благодаря пониженiю температуры. Такимъ образомъ облака, части которыхъ находятся въ постоянномъ движенiи, носятся надъ снѣговыми горами, слѣдуя постоянно своими боковыми сторонами по одному пути и сохраняя при этомъ одинъ и тотъ же размѣръ, одну форму и оставаясь на одномъ и томъ же мѣстѣ въ теченiе половины дня. Какъ бы ни былъ силенъ и капризенъ вѣтеръ, въ тотъ моментъ, когда облако приближается къ сферѣ охлаждающаго влiянiя снѣга, испаренiя, составляющiя его, становятся видимы, и въ этотъ мигъ и въ этомъ мѣстѣ облако получаетъ форму; кажется, будто оно сохраняетъ эту форму противъ напора вѣтра, но внимательный, зоркiй глазъ можетъ усмотрѣть, что всѣ его части находятся въ состоянiи самаго быстраго движенiя черезъ горы. Контуры такого облака не опредѣляются, конечно, неправильными толчками вѣтра, но неизмѣнными линiями лучистой

теплоты, которыя регулируютъ температуру горной атмосферы. Облако опредѣляется такимъ образомъ не измѣнчивыми кривыми, но неизмѣнными прямыми линiями, болѣе или менѣе рѣшительно выраженными; оно часто находится въ точномъ соотвѣтствiи съ очертанiями горы, надъ которой оно образовалось, и переходитъ такимъ образомъ въ причудливыя вершины и пропасти. Я видѣлъ очертанiя горъ Юры у Шамуни, скопированныя до мелочей въ линiяхъ облаковъ, находившихся надъ ними. Другое явленiе—это образованiе облака на подвѣтренной сторонѣ крутой горы въ той части атмосферы, которая не подвержена дѣйствiю вѣтра—облака, котораго края находятся въ состоянiи быстраго движенiя въ томъ мѣстѣ, гдѣ они задѣты происходящимъ вверху теченiемъ вѣтра; эти края идутъ отъ вершины подобно парамъ вулкана, но при этомъ на извѣстномъ разстоянiи отъ нея они исчезаютъ всегда, словно дымъ, выходящiй изъ трубы. Когда долженъ наступить нѣкоторый перiодъ ненастья, небольшое бѣлое пятно облака появляется внизу на склонахъ горы; оно не движется, но постепенно растетъ въ теченiе короткаго времени, затѣмъ уменьшается, оставаясь все еще неподвижнымъ; затѣмъ совершенно исчезаетъ и снова появляется, спустя минутъ десять, на томъ же самомъ мѣстѣ: оно выростаетъ до большихъ размѣровъ, чѣмъ раньше, опять исчезаетъ, опять возвращается, и наконецъ остается совсѣмъ; одновременно образуются другiя подобныя же облачныя пятна съ различными колебанiями, каждое на особомъ мѣстѣ, но на одномъ уровнѣ на склонѣ горы, пока всѣ они не распространятся, соединятся вмѣстѣ и составятъ одно сплошное покрывало, грозное, сѣрое, переходящее постепенно въ бурю. Законъ образованiя всѣхъ облаковъ особенно замѣтенъ и ощутителенъ въ этихъ случаяхъ; облака эти опредѣляются скорѣе линiями, выражающими перемѣны температуры въ атмосферѣ, чѣмъ толчками отъ тѣхъ теченiй вѣтра, въ которыхъ совершаются эти перемѣны. Даже въ быстромъ и видимомъ движенiи по небу, измѣненiя, происходящiя въ очертанiяхъ облаковъ, являются не столько измѣненiями въ положенiи и распредѣленiи частей, сколько поперемѣннымъ образованiемъ и исчезновенiемъ частей. Вслѣдствiе этого получается соотвѣтствiе и согласованность въ ихъ главныхъ очертанiяхъ, дающихъ систему болѣе мелкимъ изгибамъ, изъ которыхъ они составлены; и если взять эти крупныя линiи, отбросивъ детали измѣненiй, то получившаяся общая форма будетъ почти всегда угловата, характерна и рѣшительно выражена. Въ областяхъ, наполненныхъ, словно стадами, одинаковыми массами, каждая отдѣльная

§ 5. Ихъ угловатыя формы и общая рѣшительность очертанiй.

масса производитъ впечатлѣніе не эллипсиса или круга, а ромбоида; небо покрыто скрещивающимися линіями и сѣтью ихъ, но не имѣетъ сотовидныхъ отверстій. Въ нижнихъ облакахъ „cumuli", хотя тамъ находятся самыя закругленныя облака, группы похожи не на шары или пузыри, а на башни или горы. Благодаря такому распредѣленію массъ, болѣе или менѣе угловатыхъ, получающихъ свое разнообразіе и составленныхъ главнымъ образомъ изъ крайне причудливыхъ и красивыхъ линій, получается впечатлѣніе неисчерпаемой и фантастической силы, которая даетъ каждому облаку его собственный, рѣзко выраженный характеръ, напоминающій специфическія очертанія органическихъ предметовъ. Я не хочу сказать, что подобному случайному сходству слѣдуетъ подражать; но оно свидѣтельствуетъ объ оригинальности и силѣ особой идеи въ формахъ облаковъ, которыя придаютъ виду неба силу и разнообразіе, не менѣе пріятныя, чѣмъ въ измѣненіяхъ горныхъ очертаній въ горной мѣстности большой высоты. Къ этому почти духовному чувству присоединяется капризное, дразнящее выраженіе страсти и жизни, совершенно отличное отъ всѣхъ эффектовъ неодушевленной формы, которую въ состояніи показать земля.

§ 6. Составъ ихъ болѣе мелкихъ кривыхъ линій.

Болѣе мелкіе контуры, изъ которыхъ составляются крупнѣйшія очертанія, представляютъ собою дѣйствительно красивыя кривыя линіи, но онѣ никогда не бываютъ однообразными въ своей кривизнѣ. Сначала идетъ вогнутая линія, затѣмъ выпуклая, далѣе угловатый зубецъ, разсыпающійся брызгами, потомъ совершенно прямая линія, снова кривая, далѣе глубокая впадина, затѣмъ все вдругъ исчезаетъ и расплывается и т. д.; въ каждомъ дюймѣ развертываются новыя формы и неистощимая фантазія; изящество рядомъ съ жесткой суровостью, гибкость—съ твердостью, и во всемъ этомъ не менѣе изумительнаго, не меньше разнообразія, чѣмъ въ мускульныхъ формахъ человѣческаго тѣлосложенія. Композиція всего этого до того тщательна, что вы можете взять любой обрывокъ облака въ небѣ, и увидите, что онъ собранъ такъ, будто на выработку его плана затраченъ цѣлый годъ мысли; несоразмѣрности—результатъ внимательнаго изученія, симметричность поражаетъ своей тонкостью, контрастъ тщательно выработанъ, словомъ онъ, самъ по себѣ,—цѣлая картина. Возьмите любую другую часть облака, и вы найдете, что она такъ же совершенна, а между тѣмъ ни одна часть не походитъ ни на одну другую.

Можетъ быть, при нашихъ современныхъ знаніяхъ мы съумѣемъ доказать, что это разнообразіе, эти индивидуальныя черты,

§ 7. Ихъ характерныя черты въ изображеніи С. Розы.

эту угловатость въ искусствѣ слѣдуетъ замѣнить массой вогнутыхъ кривыхъ линій, точно похожихъ одна на другую, и неразрывныхъ отъ начала до конца; можетъ быть это въ высокой степени оригинально, художественно, смѣло — назовите, какъ хотите, — но это *лживо*. Не беру на себя смѣлости утверждать, что облака, имѣвшія въ древней Германіи спеціальное назначеніе поднимать принцессъ съ пустынныхъ островокъ и переносить ихъ въ очарованные замки, не обладали тѣмъ устройствомъ, напоминавшимъ подушки, которое, какъ можно предположить, было наиболѣе приспособлено къ обязанностямъ столь нѣжнаго и стремительнаго свойства; но я хочу сказать, что облака, которыя, Богъ посылаетъ на землю въ качествѣ орудій росы, дождя и тѣни, облака, которыми Онъ украшаетъ свое небо, помѣстивъ ихъ въ его сводѣ, какъ престолы своихъ духовъ; эти облака ни въ одно изъ мгновеній своего существованія, ни въ одномъ своемъ атомѣ, не носятъ ни одной черты, напоминающей о тѣхъ понятіяхъ и твореніяхъ. И, безспорно, въ *одномъ* „катящемъ" небѣ Сальватора, въ родѣ того, которое отмѣчено 159 № въ Дѣльвичеcкой галлереѣ, больше несомнѣнной и неприкрытой лжи, брошенъ вызовъ большему количеству законовъ природы, чѣмъ приписывали даже невѣжественные люди всѣмъ самымъ дикимъ увлеченіямъ Тернера, вмѣстѣ взятымъ.

§ 8. Обычное однообразіе и лживость облаковъ въ изображеніи итальянскихъ школъ.

И это не случайный промахъ. Это систематическое неизмѣнное явленіе у всѣхъ итальянскихъ мастеровъ XVII вѣка и у большинства голландскихъ. Они съ крайней небрежностью и грубостью чувства смотрѣли на облака; какъ и вообще на все, что не особенно содѣйствовало имъ при достиженіи главной цѣли, именно обмана, они видѣли, что въ облакахъ много круглыхъ формъ, находили, что гораздо легче набрасывать круги, чѣмъ рисовать прекрасное, и они замыкались въ своихъ студіяхъ, довольствуясь безпрерывными повтореніями однихъ и тѣхъ же сферическихъ представленій, относящихся къ естественнымъ облакамъ такъ, какъ фигурка, вырѣзанная ребенкомъ изъ рѣпы, относится къ головѣ Аполлона. Посмотрите на круглые предметы возлѣ солнца, въ кирпичномъ изображеніи Клода, въ самомъ маленькомъ изъ трехъ изображеній морского порта въ Національной галлереѣ; онѣ скорѣе похожи на полукроны, чѣмъ на облака. Возьмите тягучія грубыя облака въ „Жертвоприношеніи Исаака" и укажите, если можете хоть одну часть ихъ, которая не была бы копіей всѣхъ другихъ; всѣ онѣ такъ круглы и безвкусны, какъ только способна

изобразить кисть, или возьмите двѣ сдѣланныя на подобіе цвѣтной капусты выпуклости на картинѣ № 220 въ Дёльвичской галлереѣ и восхищайтесь этимъ выдѣланнымъ сходствомъ между ними; вы не скажете, что эта одна выпуклость, а то—другая; или возьмите № 212 въ Дёльвичской галлереѣ, приписываемый Николаю Пуссену; въ немъ, начиная отъ коричневыхъ деревьевъ и кончая правой стороною картины, нѣтъ ни одной линіи, которая не была бы физически невозможна.

§ 9. Обширные размѣры соединившихся облачныхъ массъ.

И не одни только контуры являются такимъ образомъ систематически ложными. Рисунокъ плотныхъ формъ еще хуже; въ самомъ дѣлѣ, не слѣдуетъ забывать, что, хотя облака сами по себѣ распредѣляются въ болѣе или менѣе крупныя массы съ освѣщенной и тѣневой сторонами, но обѣ—и свѣтлая, и темная стороны,—составлены изъ ряда раздѣленныхъ массъ, изъ которыхъ каждая въ своихъ очертаніяхъ заключаетъ столько разнообразія и характерныхъ чертъ, сколько ихъ имѣется въ крупныхъ очертаніяхъ всего облака; такимъ образомъ эти подраздѣленія представляютъ въ тысячахъ повтореній то, что я описывалъ выше въ качествѣ элементовъ, характерныхъ для общихъ формъ. И эти многочисленныя подраздѣленія отнюдь немаловажныя истины въ характерѣ неба, потому что они зависятъ отъ свойства, которымъ обыкновенно совсѣмъ пренебрегаютъ, и иллюстрируютъ это свойство, именно огромныя незамѣтныя пространства плотныхъ облаковъ. Между освѣщеннымъ краемъ сгустившагося облака и той частью облачнаго тѣла, которая начинаетъ переходить въ тѣнь, существуетъ обыкновенно свѣтлое пространство въ нѣсколько миль, въ большемъ или меньшемъ соотвѣтствіи, конечно, съ общей величиной облака; но въ такихъ большихъ массахъ, которыя, какъ у Пуссена и у другихъ старыхъ мастеровъ занимаютъ четвертую или пятую часть видимаго неба, озаренная свѣтомъ часть пара между краемъ и тѣнью облака занимаетъ въ ширину пространство, по крайней мѣрѣ, въ пять—шесть миль. Слѣдя за облаками горнаго разряда, мы мало

§ 10. Доказательство этого посредствомъ сравненія съ горными цѣпями.

склонны подумать о томъ, что массы пара, составляющія ихъ, огромнѣе и выше, чѣмъ горныя цѣпи земли; разстоянія между одной массой и другой — не ярды воздуха, которые въ мгновеніе перелетаетъ быстрая форма, а долины мѣняющейся атмосферы, на протяженіи цѣлыхъ лигъ; медленное движеніе восходящихъ изгибовъ, которое мы едва можемъ услѣдить, есть кипучая энергія торжествующаго пара, стремящагося въ небо со скоростью тысячи футовъ въ минуту; и падающій уголъ, рѣзкое остріе которого почти ускользаетъ отъ вниманія въ окружающихъ его многочисленныхъ формахъ, есть волнующаяся бездна бурь, простирающаяся на 3000 футовъ отъ основанія до вершины. Пока мы дѣйствительно не сравнимъ небесныя формы съ горными земными цѣпями и не увидимъ, что одна волна неба затмеваетъ и погребаетъ гордыя Альпы, до тѣхъ поръ мы не сумѣемъ понять и оцѣнить колоссальный масштабъ небесныхъ феноменовъ. Но для человѣка, привыкшаго наблюдать облачныя формы среди горныхъ цѣпей, не можетъ быть сомнѣнія въ томъ (такъ какъ это явный, очевидный фактъ), что пространство пара, занявшаго на взглядъ обычную часть облачнаго неба, составляетъ не менѣе двадцати лигъ отъ пункта, ближайшаго къ зрителю, до горизонта; величина каждой массы, имѣющей особую форму, если подраздѣленія вообще крупны, должна измѣряться *милями*, и каждая кипящая масса освѣщеннаго облака на ближайшей части неба есть гигантская гора въ пятнадцать — двадцать тысячъ футовъ высоты и въ шесть — семь миль протяженія своей освѣщенной поверхности, гора, изборожденная тысячами колоссальныхъ лощинъ, разрываемая мѣстными бурями въ вершинахъ и мысахъ и мѣняющая свои очертанія съ величественной стремительностью вулкана.

§ 11. Подраздѣленій и разнообразія чертъ, получающихся вслѣдствіе этого.

Для тѣхъ, кто однажды убѣдился въ грандіозности этихъ размѣровъ неба, станетъ очевиднымъ, что, хотя мы и имѣемъ право, не нарушая сильно истины, опускать болѣе мелкія дѣленія въ нѣсколько ярдовъ, но было бы дерзостью и ложью устранять такія подраздѣленія массъ, которыя измѣряются не ярдами, а милями; во-первыхъ, физически невозможно, чтобы на такомъ пространствѣ отсутствовали многочисленныя и крупныя подраздѣленія; во-вторыхъ подраздѣленія на такихъ разстояніяхъ должны быть рѣзко и сильно отмѣчены посредствомъ воздушной перспективы, такъ что они не только должны существовать, но и должны быть ясно видимы для глаза; и въ-третьихъ эти многочисленныя подраздѣленія безусловно необходимы для выраженія тѣхъ пространствъ и разстояній, которыя могутъ чувствоваться только слабо и недостаточно, даже при всей помощи, при всей наглядности, которыя можетъ дать имъ искусство.

§ 12. Не слѣдуетъ небрежно опускать.

Если художникъ, избравъ своимъ сюжетомъ цѣпь большихъ горъ, длиной въ нѣсколько лигъ, всѣ разнообразныя ущелья, утесы, пропасти, стремнины соединитъ въ одну неразрывную массу съ одной освѣщенной и одной тѣневой стороной, имѣющую видъ бѣлаго шара или параллелопипеда въ два ярда ширины, то едва ли термины

„широта письма“, „смѣлость“, „обобщеніе“ послужатъ достаточнымъ оправданіемъ такого явно ложнаго и въ высшей степени унизительнаго поступка. Но вмѣсто большихъ въ дѣйствительности, простыхъ горныхъ формъ, объединенныхъ, обыкновенно, общимъ принципомъ организаціи, и такъ тѣсно сходныхъ между собою, что онѣ часто согласуются въ линіяхъ и одинаковы по своимъ эффектамъ; вмѣсто этого, мы имѣемъ здѣсь дѣло съ облачными пространствами, вдвое болѣе обширными, разбитыми на многочисленныя формы, неизбѣжно присущія самой ихъ природѣ и характерныя для нея, формы, которыя подвергаются тысячамъ мѣстныхъ измѣненій, не имѣютъ никакой связи другъ съ другомъ, и видимы благодаря своей собственной прозрачности или углубленіямъ въ тысячахъ мѣстъ, гдѣ горныя формы потерялись бы въ тѣни; и эти-то болѣе великія пространства, это болѣе сложное распредѣленіе считаютъ нужнымъ сводить въ одну круглую массу съ одной выпуклостью бѣлаго и одной плоской стороной непрерывнаго сѣраго цвѣта, и считаютъ такой методъ проявленіемъ со стороны художника высшихъ способностей къ обобщенію и широтѣ письма. Можетъ быть это и широко, и величественно, можетъ быть прекрасно, художественно, словомъ, желательно во всѣхъ отношеніяхъ. Я не стану отрицать этого; но скажу одно: это—концентрація всякаго рода лжи; она лишаетъ небо его пространства, облака—легкости, вѣтры—подвижности, даль—синевы.

§ 13. Неправильное представленіе объ этихъ размѣрахъ и протяженіи у старыхъ пейзажистовъ.

Такъ поступали болѣе или менѣе всѣ старые мастера безъ исключенія *. Идея облаковъ у нихъ всѣхъ одна: они сдѣланы съ большимъ или меньшимъ совершенствомъ, смотря по способности руки и вѣрности глаза, но они всегда одни и тѣже по идеѣ. Это—идея сравнительно небольшихъ, круглыхъ надутыхъ тѣлъ, каждое съ освѣщенной стороной бѣлаго и тѣневой стороной сѣраго цвѣта, идея мягко отраженнаго свѣта, находящагося далеко внизу подъ голубымъ сводомъ. Таково представленіе объ облакахъ у большинства людей; это—первое: общее, еще некультивированное понятіе о томъ, что мы видимъ ежедневно. Люди представляютъ себѣ облака такими по размѣру, какими они выглядятъ, вѣроятно ярдовъ въ сорокъ величиной; имъ обыкновенно кажется, что это плотныя тѣла, подчиненныя тѣмъ же законамъ, какъ и другія плотныя тѣла, кругловатыя и бѣловатыя, и что они висятъ внизу далеко отъ высокой голубой впадины. Та-

* Я включаю сюда и великихъ мастеровъ, даже Тиціана и Веронезе.

кимъ образомъ, если эти идеи переданы сносно гладко наложенными красками, они довольны и называютъ это природой. Какъ отлично это отъ всего, что когда-нибудь создавала или создастъ природа, я пытался показать. Но я не могу ждать и не жду, чтобы это различіе было понято вполнѣ, пока читатель дѣйствительно не выйдетъ въ тѣ дни, когда до, или послѣ дождя облака располагаются густыми массами, не вынесетъ нѣкотораго представленія объ ихъ разстояніи и величинѣ изъ того, какъ они удаляются надъ горизонтомъ, не прослѣдитъ разнообразія ихъ формъ и очертаній, когда массы вздымаются другъ надъ другомъ своими освѣщенными тѣлами. Пусть онъ мысленно взберется шагъ за шагомъ по ихъ крутымъ обрывистымъ склонамъ, пусть погрузится въ длинныя аллеи неизмѣримой дали, которыя ведутъ назадъ къ голубому небу; и когда онъ увидитъ, что его воображеніе теряется въ ихъ безпредѣльности, его чувства смущены ихъ численностью, тогда пусть идетъ къ Клоду, Сальватору или Пуссену и спроситъ у нихъ подобнаго разстоянія или подобной безпредѣльности.

§ 14. Полное отсутствіе прозрачности и эфемерности въ облакахъ стариннаго пейзажа.

Но самымъ жестокимъ, можетъ быть, недостаткомъ въ изображеніи облаковъ у этихъ художниковъ является полное отсутствіе прозрачности. Даже въ самыхъ тяжеловѣсныхъ, безсвѣтныхъ массахъ природа представляетъ намъ всегда нѣкоторые признаки присутствія въ нихъ солнечнаго свѣта; она постоянно даетъ нѣкоторыя мѣста, въ которыхъ паръ становится видимымъ исключительно благодаря солнечному свѣту; этотъ свѣтъ не пропускается паромъ и держится внутри его; онъ не сообщается его поверхности, а вмѣшивается въ самую массу; это — парящія хлопья, прекрасныя своимъ золотымъ небеснымъ цвѣтомъ; и эта проницаемость, особенно выраженная на тѣневыхъ сторонахъ даже самыхъ тяжеловѣсныхъ облаковъ, имѣющихъ опаловые и нѣжные оттѣнки своеобразнаго освѣщенія, гораздо больше зависитъ отъ лучей, проходящихъ сквозь облака, чѣмъ отъ тѣхъ, которые отражаются на нихъ. И въ противоположность этому, нѣтъ ничего менѣе прозрачнаго, чѣмъ облака на всѣхъ картинахъ старыхъ мастеровъ. Какъ бы далеко ни уходили они въ воздушное пространство, какъ бы ни были блестящи по своему свѣту, они никогда не кажутся эфемерными и легко испаряющимися и ихъ свѣтъ находится всегда на нихъ, а не въ нихъ. И это впечатлѣніе значительно усиливается вслѣдствіе рѣшительной и неизмѣнной опредѣленности ихъ контуровъ, которыхъ не прерываютъ, въ которые не вторгаются ни надменная синева, ни дерзкіе вѣтры. Здѣсь нѣтъ неравенства, отклоненій, утраты и исчезновенія линій, нѣтъ линій,

расплывающихся въ ничто, разсыпающихся въ брызги; одна контурная линія слѣдуетъ за другой и ничто, кромѣ наиболѣе рѣзко выдавшихся верхушекъ деревьевъ и края картины, не мѣшаетъ намъ прослѣдить ихъ на всемъ ихъ кругломъ пути, словно берега острова.

Не слѣдуетъ забывать, что всѣ несовершенства и недостатки, встрѣчающіеся въ ихъ рисункахъ, бываютъ только среди отдѣльныхъ массъ плотныхъ облаковъ нижней области cumulus, облаковъ, самыхъ легкихъ для рисованія. Но природа едва ли когда нибудь ограничивается этими массами; онѣ составляютъ не болѣе тысячной доли въ ея разнообразныхъ эффектахъ. Она воздвигаетъ пирамиду изъ ихъ кипящихъ пространствъ, устраиваетъ изъ нея преграду, подобно горѣ съ сѣрыми облаками cirrus, окутываетъ ее чернымъ клочковатымъ сгущеннымъ паромъ, покрываетъ открытую часть неба испещренными горизонтальными полями, пробивается сквозь эти послѣднія стремительными, длинными солнечными лучами, разрываетъ ихъ края мѣстными вѣтрами, разбрасываетъ по пучинамъ синевы безконечное множество верхнихъ облаковъ cirrus, и даже свободное лазурное пространство распускаетъ въ трепещущія тѣни. И все это продѣлывается вновь и вновь въ каждой четверти мили. Тамъ, гдѣ у Пуссена или Клода три сходныя массы, природа даетъ пятьдесятъ картинъ, составленныхъ каждая изъ милліоновъ менѣе крупныхъ идей, пятьдесятъ священныхъ дорогъ среди запутанныхъ горъ, изъ которыхъ каждая имѣетъ и свои собственные склонившіеся утесы, и трещины, и ущелья, и лучезарныя вершины, и окутывающіе ее пары, но всѣ онѣ не похожи другъ на друга, развѣ только красотой, всѣ говорятъ о неустанной, безконечной работѣ Вѣчнаго Разума. И хотя нѣтъ никакой надежды въ изображеніи пространства въ какой нибудь картинѣ передать это неизмѣримое и непостижимое величіе, но въ упомянутыхъ случаяхъ особенно (раньше мы видѣли, что это относится ко всей вообще природѣ) художникъ обязанъ вполнѣ использовать имѣющееся въ его распоряженіи пространство, какъ бы мало и ограничено оно ни было; каждая частица его должна давать занятіе и пищу для мысли; если бы онъ раздѣлилъ это пространство даже на милліонныя части дюйма, онъ все-таки не достигъ бы величественной сложности природы; но онъ долженъ по крайней мѣрѣ сдѣлать наибольшее изъ того, что имѣетъ, не уничтожать разнообразія, увеличивая размѣры частей, не повторять своихъ облачныхъ формъ, словомъ, не оскорблять двухъ основныхъ принциповъ природы: подвижности и безконеч-

§ 15. Дальнѣйшія доказательства ихъ несовершенства въ изображеніи разстоянія.

ности. Запомнивъ то, что мы видѣли у Сальватора и Пуссена, обратимся теперь къ одному изъ изображеній неба у Тернера и посмотримъ, является ли *онъ* столь же узкимъ въ своей идеѣ, или столь скупымъ въ своемъ пространствѣ. Все равно, какое взять изображеніе. Его возвышенное произведеніе „Вавилонъ“ * служитъ прекраснымъ примѣромъ для нашей настоящей цѣли. На десять миль вдоль Эвфрата тамъ, гдѣ въ послѣдній разъ блеснулъ онъ въ долинѣ, вытянулась длинная струя темнаго пара, который расплывается внизу въ мрачный газъ, окутывающій горы на горизонтѣ; собственное движеніе истощаетъ эту струю пара, вѣтеръ разрываетъ его массу на безчисленныя группы вздымающихся и волнующихся обрывковъ; вихрь бьетъ и треплетъ ихъ и своей тяжестью гонитъ внизъ, къ землѣ; они снова стремятся въ высь на своихъ истерзанныхъ крыльяхъ и гибнутъ въ этихъ попыткахъ. Надъ ними далеко глазъ уносится къ океану бѣлаго озареннаго тумана, или вѣрнѣе, облака; оно распускается въ дождь, но снова поглощается, прежде чѣмъ дождь успѣетъ упасть; мягкій солнечный свѣтъ насквозь проникаетъ его, находится ли оно въ состояніи пара, или росы, и дѣлаетъ его бѣлымъ, какъ снѣгъ. По мѣрѣ того какъ оно поднимается кверху, примѣсь дождя исчезаетъ. Вы не можете сказать, гдѣ начинается на лѣвой сторонѣ налетъ синевы но онъ постепенно усиливается; облако сначала у края совсѣмъ не видимо; дальше вамъ кажется, будто оно существуетъ только въ вашемъ воображеніи; затѣмъ вы чувствуете его, когда глазъ *не* останавливается на немъ, и оно пропадаетъ, какъ только онъ пристально на него устремится, и наконецъ оно поднимается, рѣзко выступая изъ глубокой дали, нѣжное и свѣтлое, словно грудь лебедя, обвѣваемая легкимъ вѣтеркомъ; порывисто вздымается оно, выходя изъ нѣжной голубой глуби, бѣлыми волнами которыхъ формы отмѣчены блѣдными линіями опаловой тѣни, — только потому, что свѣтъ находится внутри ея, а не на ней; эти волны стремительно врываются въ линію разсыпавшихся горизонтально брызгъ; вѣтеръ сплетаетъ эти брызги въ нити; они падаютъ впереди пара, слѣдующаго за ними, подобно тѣмъ остріямъ водяныхъ стрѣлъ, которыя огромный водопадъ выпускаетъ въ воздухъ позади себя, какъ бы ища земли. Надъ ними дальше поднимается колоссальная гора облаковъ cumulus, сквозь тѣневыя стороны которыхъ солнечные лучи проникаютъ въ темныя, падающія дождевидныя стрѣлы, а сквозь эти послѣднія въ широкій потокъ свѣта

§ 16. Примѣръ совершенной истины въ изображеніи неба на терноровской картинѣ «Вавилонъ».

* Гравирована въ Финденовыхъ иллюстраціяхъ Библіи.

падающаго на землю; и въ сіяніи этихъ лучей видны три слѣдующихъ одинъ за другимъ ряда горъ, соединяющихъ ея уединенную долину съ далью. Вверху остроконечныя вершины облаковъ cumulus, разбитыя на обломки, удаляются въ небо, населенное въ своей ясной глубинѣ тихими массами бѣлыхъ, мягкихъ, спокойныхъ облаковъ cirrus, а подъ ними у зенита скопились безпокойныя и нетерпѣливыя тѣни, болѣе темныя, ищущія покоя и не находящія его.

§ 17. И въ его картинѣ „Pools of Solomon".

Вотъ это природа! Это — неисчерпаемая сила, которой наполнена вселенная. И что изъ твореній другихъ людей поставите вы рядомъ съ этимъ? Покажите мнѣ хоть одну картину во всемъ старинномъ искусствѣ, въ которой можно было бы переходить отъ облака къ облаку, отъ одной области къ другой, отъ перваго неба ко второму и третьему, переноситься, какъ переносишься въ этой картинѣ; покажите — и тогда толкуйте о недостаткѣ правдивости у Тернера. Возьмите его „Pools of Solomon" и пройдите мысленно по этимъ путямъ изъ тумана, распускающагося съ одной стороны въ грозовыя обрывки огненныхъ тучъ, съ другой — въ холодныя уединенныя тѣни, которыя окутываютъ торжественно высящіяся горы,—и если вы найдете одинъ дюймъ, лишенный воздуха и прозрачности, самое крошечное пространство, лишенное разнообразія и мысли, если вы будете въ состояніи счесть разрозненныя волны колеблющаго свѣта, льющагося изъ солнца, какъ можете сосчитать опредѣленныя, бѣлыя, безвкусныя массы Клода, если, наконецъ, вамъ удастся измѣрить видоизмѣненія и глубину туманной пропасти, какъ можно измѣрить причудливыя украшенія кисти на полотнѣ Сальватора, тогда толкуйте о недостаткѣ правдивости у Тернера!

Но возьмемъ болѣе простое, менѣе выработанное произведеніе Тернера, потому что въ упомянутыхъ нами слишкомъ много матеріала для анализа.

§ 18. Правдивость контура и характера въ его изображеніи Комо.

Въ виньеткѣ, изображающей озеро Комо въ роджерсовской „Италіи", пространство до того мало, что детали отчасти опущены граверомъ, но нхъ все-таки остается достаточно, чтобы иллюстрировать великіе принципы облачныхъ формъ, которые мы старались выяснить. Обратите прежде всего вниманіе на общую угловатость очертаній массъ налѣво отъ солнца. Если вы замѣтите пункты, въ которыхъ измѣняется направленіе контурной линіи, и соедините эти точки прямыми линіями, то облако только коснется этихъ послѣднихъ, но не пересѣчетъ ихъ. И въ то же время эти контуры

столько же красивы, сколько полны выраженія, они неустойчивы, каждое мгновеніе готовы измѣнить свою форму; они столько же хрупки, сколько грандіозны, столько же мимолетны, сколько колоссальны. Обратите вниманіе на то, какъ облако становится свѣтлымъ при пересѣченіи съ линіей свѣта; это служитъ иллюстраціей къ тому, что выше было сказано о видимости тумана при солнечномъ свѣтѣ. Особенное вниманіе обратите на обиліе плотныхъ формъ облаковъ, на густоту ихъ тѣней, находящихся въ состояніи безпрерывнаго измѣненія; здѣсь не круглое и вздутое облако, съ освѣщенной и тѣневой половинами, это—облако, полное прерывистыхъ неправильныхъ тѣней и прозрачности, измѣнчивое какъ вѣтеръ, расплывающееся вверху нечувствительно въ туманную пронизанную солнечнымъ свѣтомъ атмосферу, которая всѣми своими пустыми формами составляетъ контрастъ съ нѣжностью и сложностью ясно начертанныхъ cirri. Ничто не можетъ превзойти ихъ въ смыслѣ правдивости; облака столь же колоссальны въ своей простотѣ, какъ Альпы, которымъ они противопоставлены, но какъ разнообразны, какъ прозрачны, какъ безконечны они по своему строенію!

§ 19. Соединеніе cirrostratus съ cumulus.

Слѣдуетъ обратить особенное вниманіе, какъ въ этой, такъ и во всѣхъ другихъ картинахъ Тернера, на то, какъ прекрасно пользуется онъ идущими внизу перегородками или тѣми сферами облаковъ (cirrostratus), которыя такъ часто, особенно передъ грозой, соединяются съ настоящими cumulus, эти послѣднія или бѣгутъ по ихъ сторонамъ или на подобіе горъ одѣваютъ ихъ, словно шапки, на свои вершины; они рѣдко смѣшиваются съ самой матеріей облаковъ cumulus до образованія дождя. Они даютъ намъ одинъ изъ тѣхъ прекрасныхъ примѣровъ композиціи въ природѣ, которыми она далеко превосходитъ художника; въ самомъ дѣлѣ, благодаря появленію этихъ горизонтальныхъ слоевъ волнующіяся формы cumulus и встрѣчаютъ контрастъ своимъ главнымъ линіямъ и получаютъ видимую плотность и обширность, которыхъ нельзя достигнуть никакимъ другимъ способомъ, и благодаря которымъ они производятъ поражающее впечатлѣніе величественнѣйшихъ горъ земли. Я видѣлъ при вечернемъ свѣтѣ Италіи, какъ самыя Альпы возвышались рядами, словно башни, выдѣляясь изъ этихъ величавыхъ облаковъ, то бѣлыхъ при свѣтѣ звѣздъ, то горящихъ пламенемъ.

Обратитесь теперь къ первой виньеткѣ въ „Италіи". Угловатые контуры, разнообразіе видоизмѣненій въ облакахъ, находящихся надъ парусомъ и нѣжный утренній воздухъ, въ которомъ они раз-

сѣяны вокругъ живыхъ словно дышащихъ горъ, не требуютъ комментаріевъ; но одна часть этой виньетки нуждается въ спеціальныхъ поясненіяхъ; это повтореніе очертаній снѣжной горы въ освѣщенномъ облакѣ, парящемъ надъ ней. Причину этого явленія я уже объяснилъ (§ 4 этой главы), и присутствіе его здѣсь особенно цѣнно, какъ доказательство серьезности и глубины знаній, которыя Тернеръ обнаруживаетъ даже въ самыхъ мелкихъ своихъ произведеніяхъ. Явленіе это едва можно увидѣть разъ въ шесть мѣсяцевъ; его не замѣтилъ бы и навѣрное не изобразилъ бы ординарный художникъ, а для публики оно—мертвая буква и преступленіе. Девяносто девять изъ ста не замѣтили бы этого блѣднаго круга параллельнаго облака надъ горой, и сотый навѣрное, назвалъ бы его неестественнымъ. Необходимо самое близкое и точное знаніе Альпъ, для того чтобы понять этотъ образецъ утонченной правды.

§ 20. Глубокое знаніе Альпъ, сказавшееся въ тернеровскомъ «Женевскомъ озерѣ».

На страницѣ 216-ой предъ нами другое новое явленіе: облака, совершенно спокойныя, не затронутыя вѣтромъ, не подвергающіяся никакому другому вліянію, кромѣ своей собственной эластичности, кипятъ, подымаются и распускаются въ небесахъ, приближаясь къ формѣ шара въ бо̀льшей степени, чѣмъ это возможно при другихъ условіяхъ. Я упоминаю объ этой виньеткѣ не только потому, что она замѣчательнѣе всѣхъ по легкости и эластичности той внутренней силы, которая проглядываетъ даже въ самыхъ тяжеловѣсныхъ ея формахъ, не только потому, что она представляетъ намъ прекрасный образецъ соединенія cirrostratus съ cumulus, о которомъ мы только что говорили (§ 19), но и потому, что она является характернымъ образцомъ того, какъ Тернеръ воспользовался однимъ изъ явленій природы, до сихъ поръ не отмѣченнымъ, именно, слѣдующимъ: край частями прозрачнаго облака часто бываетъ темнѣе его центральной поверхности, потому что на краю свѣтъ проникаетъ въ него и переходитъ насквозь, между тѣмъ какъ отъ центра онъ отражается глазу. Рѣзко обозначенный край волны, если онъ не разбивается въ пѣну, минутами кажется совершенно чернымъ; и контуры этихъ массивныхъ облаковъ тамъ, гдѣ ихъ выпуклыя формы поднимаются, рельефно выдѣляясь изъ ихъ свѣтлыхъ массъ, почти всегда ясно и рѣзко обозначены темными краями. Вслѣдствіе этого часто, если не всегда, мы имѣемъ формы, выраженныя только контуромъ, который даетъ характеръ и плотность большимъ массамъ свѣта, ничего не похищая изъ ихъ ширины. И Тернеръ пользуется ими смѣло и рѣшительно.

§ 21. Дальнѣйшіе принципы облачныхъ формъ, выраженныя въ его «Амальфи».

очерчивая контурами формы, на которыя не дается никакихъ другихъ указаній. Вся красота и плотность бѣлаго облака на правой сторонѣ виньетки зависитъ исключительно отъ такихъ контуровъ.

Какъ замѣчено мною выше относительно самаго исполненія, однимъ изъ лучшихъ доказательствъ его превосходства служитъ выраженіе *безконечнаго разнообразія*, такъ относительно изображенія деталей можно вообще сказать, что въ достиженіи этого качества (безконечнаго разнообразія) заключается между двумя художниками бо̀льшее различіе, чѣмъ въ какой бы то ни было другой изъ попытокъ искусства; и если мы хотимъ, безъ отношенія къ красотѣ композиціи или другимъ обстоятельствамъ составить сужденіе о правдивости картины, то можетъ быть единственнымъ элементомъ, котораго мы должны искать во всякомъ предметѣ, — будь это листья, облака или волны, — является выраженіе *безконечнаго разнообразія* во всѣхъ частяхъ и дѣленіяхъ частей; мы можемъ быть вполнѣ увѣрены, что гдѣ нѣтъ безконечно - разнообразнаго, тамъ не можетъ быть правды. Изъ этого, конечно, не слѣдуетъ, что безконечно-разнообразное всегда правдиво, но оно не можетъ быть совершенно ложнымъ — по той простой причинѣ, что самъ изъ себя человѣческій умъ не въ состояніи составить безконечно-разнообразное какого бы то ни было рода, не въ состояніи образовать идею безпрерывнаго разнообразія и совершенно избѣгнуть повтореній при комбинированіи своихъ собственныхъ средствъ. Когда мы полагаемся на себя, мы повторяемся, а потому, увидавъ въ какомъ - нибудь произведеніи выраженіе безконечнаго разнообразія, мы можемъ быть увѣрены, что художникъ прибѣгъ къ самой природѣ; съ другой стороны, видя повтореніе, или недостатокъ безконечно-разнообразнаго, мы можемъ быть убѣждены, что художникъ *не* обращался къ природѣ.

§ 22. Причины, побуждающія останавливаться на *безконечномъ разнообразіи* въ тернеровскихъ произведеніяхъ. Безконечность разнообразія служитъ почти безошибочнымъ доказательствомъ *всякой* истины.

Напримѣръ, въ упомянутой выше картинѣ Сальватора № 220 въ Дёльвичской галлереѣ, какъ мы видѣли, двѣ облачныя массы являются одна буквальнымъ повтореніемъ другой во всѣхъ ея формахъ; каждая составлена изъ двѣнадцати приблизительно бѣлыхъ штриховъ кисти; всѣ образуютъ одинаковые изгибы, всѣ—одинаковой длины; и такъ какъ мы можемъ сосчитать ихъ и измѣрить ихъ общій діаметръ и передавъ это кому - нибудь, дать ему полное и совершенное свѣдѣніе и идею этого неба во всѣхъ его частяхъ и пропорціяхъ,—то мы можемъ, даже не обращаясь къ естественному небу, или къ какой-нибудь другой части природы, даже не зная,

§ 23. Полное отсутствіе его въ произведеніяхъ Сальватора.

что подразумѣвалось подъ этими бѣлыми предметами, быть вполнѣ увѣрены, что они не могутъ выражать *что бы то ни было;* что бы не имѣлось ими въ виду, они могутъ только противорѣчить всѣмъ принципамъ и формамъ природы. Съ другой стороны, возьмемъ

§ 24. И постоянное присутствіе въ произведеніяхъ Тернера. Заключенія, вытекающія изъ этого.

такое небо, какъ изображенное Тернеромъ на картинѣ „Видъ Руана съ горы Св. Екатерины“ въ „Рѣкахъ Франціи“, мы находимъ, что онъ прежде всего изобразилъ намъ надъ горами даль горизонта, и когда мы утомимся, проникая туда, мы принуждены повернуть и итти назадъ, такъ какъ нѣтъ никакой надежды достигнуть конца; мы видимъ, что отъ этого неизмѣримаго пространства до зенита все небо есть океанъ смѣняющихся волнъ облака и свѣта, такъ тѣсно соединенныхъ, что глазъ не можетъ, остановившись на одной, не перейти сейчасъ же къ слѣдующей и все дальше и дальше къ сотнѣ другихъ, пока онъ не потеряется во всѣхъ этихъ облакахъ; если даже онъ разобьетъ небо на крошечныя подраздѣленія, на четверти дюйма и попытается сосчитать и понять составныя части каждаго изъ этихъ подраздѣленій, онъ будетъ подавленъ и уничтоженъ каждой частицей столько же сколько цѣлымъ; изъ милліоновъ линій здѣсь нѣтъ ни одной, которая бы повторяла другую; каждая линія связана съ другой; каждая изъ нихъ повѣствуетъ цѣлую повѣсть о пространствѣ и дали, каждая отмѣчаетъ новыя разнообразныя формы. Вотъ здѣсь-то, хотя эти формы слишкомъ неопредѣленны и тонки, чтобы поддаться нашему анализу, хотя всѣ онѣ такъ тѣснятся, такъ взаимно связаны, что невозможно установить частныхъ законовъ въ качествѣ критерія для каждой изъ нихъ, тѣмъ не менѣе здѣсь безъ такихъ критеріевъ мы можемъ быть увѣрены, что безконечное разнообразіе зиждется только на правдѣ, что это—*непремѣнно* природа, потому что не человѣкъ породилъ этотъ видъ, здѣсь каждая форма — непремѣнно правильна, потому что она

§ 25. Возрастаніе числа предметовъ или увеличеніе ихъ размѣра не даютъ впечатлѣнія безконечнаго разнообразія, но служатъ только вспомогательными средствами для новичковъ.

не похожа на другую. Вотъ почему я такъ настойчиво подчеркиваю это великое качество пейзажной живописи, какъ оно обнаруживается у Тернера: оно есть не только неизмѣнная и важнѣйшая истина сама по себѣ; оно является почти доказательствомъ наличности всѣхъ другихъ истинъ. Этого качества другіе художники въ своихъ произведеніяхъ достигли въ гораздо меньшей степени, чѣмъ обыкновенно думаютъ, а гдѣ оно дѣйствительно встрѣчается, тамъ оно всегда служитъ признакомъ самаго высокаго искусства. Мы способны забыть, что величайшее число, если оно

опредѣленное число, не ближе подходитъ къ безконечному разнообразію, чѣмъ самое незначительное; и самый большой объемъ, если онъ опредѣленъ, не болѣе близокъ къ такому разнообразію, чѣмъ самый малый. Художникъ можетъ увеличивать до безконечности число своихъ предметовъ, но если онъ не придастъ имъ разнообразія и неопредѣленности, онъ достигнетъ безконечности разнообразія не въ большей степени, чѣмъ еслибы онъ сталъ оперировать съ однимъ предметомъ; и можно достигнуть безконечнаго разнообразія въ каждомъ штрихѣ, въ каждой линіи и отдѣльной части, если сдѣлать ихъ правдиво разнообразными и неясными. И чѣмъ больше станемъ мы изучать произведенія старинныхъ мастеровъ, тѣмъ болѣе будемъ мы убѣждаться, что во всѣхъ ихъ частяхъ совершенно отсутствуетъ всякое сознаніе безпредѣльности разнообразія; и даже въ произведеніяхъ современныхъ художниковъ, хотя ихъ цѣли гораздо вѣрнѣе, мы постоянно встрѣчаемъ ошибочный выборъ средствъ и замѣну естественнаго безконечнаго разнообразія просто увеличеніемъ численности или размѣровъ.

Заканчивая нашъ очеркъ области центральныхъ облаковъ, я хотѣлъ бы обратить особенное вниманіе на тѣ терееровскія изображенія неба, въ которыхъ все небесное пространство покрыто темными хлопьями скопившагося пара, служащаго промежуточнымъ звеномъ между центральной областью и областью дождевыхъ облаковъ; этотъ паръ собирается и выростаетъ изъ воздуха и покрываетъ небо передъ приближеніемъ бури сѣрымъ тканнымъ покрываломъ, легкимъ, но повсемѣстнымъ; этотъ паръ пропускаетъ черезъ себя блѣдный свѣтъ верхнихъ облаковъ, но не пропускаетъ лучей. Первый моментъ такого сгущающагося неба въ высшей степени прекрасно переданъ въ виньеткѣ на стр. 115 роджерсовой Италіи; эта виньетка одинъ изъ совершеннѣйшихъ образцовъ чувства, существующихъ въ искусствѣ, благодаря необыкновенному величію и строгой простотѣ этихъ чудесныхъ зловѣщихъ формъ нижнихъ облаковъ позади построекъ. На стр. 223 есть такія же мѣста, замѣчательныя по своему совершенству. Небо, сквозь которое просвѣчиваетъ заря, въ „Путешествіи Колумба“ и небо съ луннымъ свѣтомъ внизу Ріальто въ роджерсовскихъ поэмахъ, небо въ изображеніяхъ Виѳлеема и пирамидъ въ серіи финденовой Библіи, наконецъ изображенія неба въ академическихъ картинахъ „Геро и Леандръ“ и „Бѣгство въ Египетъ“ характерные и прекрасные образцы того, насколько могутъ отдѣльныя произведенія характеризовать универ-

§ 26. Дальнѣйшіе примѣры безконечнаго разнообразія терееровскихъ изображеній сѣраго неба.

сальность этого мощнаго ума. Считаю своимъ долгомъ напомнить о торжественномъ величіи и полнотѣ облаковъ сгущающагося мрака на картинѣ „Фолькстонъ".

Мы не имѣемъ права покинуть разсмотрѣніе области центральныхъ облаковъ, не отмѣтивъ высокія качества облачныхъ рисунковъ Стэнфильда. Онъ ограниченъ въ отношеніи объема, и въ своихъ большихъ композиціяхъ способенъ повторяться; онъ никогда не обнаруживаетъ утонченности; но облачныя формы у него словно выточены, твердо и смѣло, съ полнымъ знаніемъ ихъ, хотя обыкновенно съ недостаткомъ чувства. Сами по себѣ эти формы величественны, сдѣланы со вкусомъ, прекрасно развернуты въ своихъ плотныхъ частяхъ и полны жизни. Послѣ Тернера онъ несомнѣнно прекраснѣйшій живописецъ облачныхъ формъ изъ всѣхъ нашихъ художниковъ; онъ одинъ среди нихъ умѣетъ естественно *рисовать* облака. Въ самомъ дѣлѣ, вытереть чисто платкомъ неправильную по формѣ часть бѣлаго пространства или оставить хорошо вымытый свѣтлый небольшой кусочекъ бумаги въ срединѣ совсѣмъ не то, что дать естественную анатомію облачныхъ формъ вполнѣ согласованную съ chiaroscuro. У насъ есть много художниковъ, которые могутъ набросать свѣтлый клочекъ разсѣяннаго пара на своемъ небѣ или оставить на немъ тонкія и нѣжныя полосы свѣта, но это совсѣмъ не то, что овладѣть вполнѣ этими клочками и полосами, передать ихъ структуру, части и плотность. Глазъ удовлетворяется чрезвычайно малымъ, въ качествѣ признаковъ облака, нѣсколько ловкихъ штриховъ кисти на влажной бумагѣ могутъ дать все, что онъ требуетъ, но это не *рисунокъ* облака: онъ никогда вполнѣ и глубоко не говоритъ уму, кромѣ тѣхъ случаевъ, когда оно встрѣчается какъ часть высшей системы. И нѣтъ ни одного изъ нашихъ современныхъ художниковъ, кромѣ Стэнфильда, который могъ бы дать много больше этого. Какъ только они пытаются изобразить детали на своихъ облакахъ, они сбиваются съ дороги, забываютъ, что имѣютъ дѣло съ формами, которыя управляются точь въ точь такими же простыми законами свѣта и тѣни, какъ и болѣе существенная матерія, они чрезмѣрно накладываютъ свои краски, спутываютъ тѣни съ темными сторонами и кончаютъ просто какой-то клочковатой смѣсью. Я думаю, что зло проистекаетъ просто отъ того, что они всегда стараются дѣлать облака только кистью; другіе предметы въ тотъ же періодъ своихъ занятій они дѣлаютъ мѣломъ или свинцомъ и потому изучаютъ нѣкоторыя ихъ формы. Но облака, по ихъ мнѣнію, кажется, зависятъ только отъ кобальта и

§ 27. Превосходство облачныхъ рисунковъ Стэнфильда.

§ 28. Среднее положеніе англійской школы.

верблюжьей шерсти, а потому они ничего не усвоили изъ дѣйствительной анатоміи облаковъ. Но каковы бы ни были причины этого явленія, я кромѣ Тернера и Стэнфильда ни у одного изъ современныхъ художниковъ * не могу указать такого изображенія центральныхъ облаковъ, которое свидѣтельствовало бы о знаніи и чувствѣ природы, хотя *всѣ* они выше условныхъ и узкихъ представленій старыхъ мастеровъ. Въ этомъ отношеніи мы правы; наши произведенія может быть несовершенны, но въ нихъ нѣтъ лжи. Если насъ не слишкомъ притягиваютъ къ небу и пріучаютъ довольствоваться легкимъ намекомъ на правильныя формы, это гораздо лучше и менѣе оскорбительно для ума, чѣмъ если бы насъ силой влекли къ небу посредствомъ рѣзко выраженныхъ очертаній и сильныхъ красокъ, показывали бы намъ въ его фальшивой законченности все то, что способно раздражать или сбивать съ толку, оскорблять чувства, если у нихъ есть твердая основа, и портить ихъ, если таковой нѣтъ.

ГЛАВА IV

ИСТИННОСТЬ ОБЛАКОВЪ. ТРЕТЬЕ: ОБЛАСТЬ ДОЖДЕВЫХЪ ОБЛАКОВЪ

Облака, которыя я отношу къ низшей или дождевой области, отличаются отъ облаковъ центральной и самой верхней области не столько по своей природѣ, сколько по внѣшнему виду, благодаря ихъ большей близости къ намъ. Въ самомъ дѣлѣ, центральныя облака и верхніе cirri оставляютъ осадокъ влаги, если не дождя, что въ достаточной степени подтверждается существованіемъ снѣга на самыхъ высокихъ вершинахъ Гималаевъ; и когда на какой-нибудь такой горѣ мы приходимъ въ близкое соприкосновеніе съ центральными облаками **, мы видимъ, что они мало отличаются отъ

§ 1. Кажущееся различіе между характерами низшихъ и центральныхъ облаковъ зависитъ главнымъ образомъ отъ близости первыхъ.

* Когда я писалъ эти строки, я забылъ или обратилъ мало вниманія на тщательно выработанныя cumuli въ нѣкоторыхъ лучшихъ картинахъ Линелля; и я думаю, что среди нашихъ входящихъ въ славу художниковъ въ настоящее время (1851) можно замѣтить признаки быстраго роста въ тщательномъ изученіи неба. Въ нынѣшнемъ году была прекрасная группа cirri въ картинѣ Mr. Dawson, въ Британскомъ институтѣ: „Солнечный закатъ на рѣкѣ Трентъ".

** Я не могу сказать, до какихъ размѣровъ простирается дѣйстви-

обыкновенныхъ дождевыхъ облаковъ, наблюдаемыхъ въ долинахъ, развѣ только тѣмъ, что обыкновенно бываютъ нѣсколько менѣе густыми и темными. Но видимое различіе, зависящее отъ близости разстоянія, выражается въ высшей степени рѣзко и очень важно.

§ 2. Ясно выраженное отличіе ихъ въ отношеніи цвѣта.

У облаковъ центральной области, какъ было замѣчено выше, тѣневыя стороны бываютъ чистаго, воздушнаго сѣраго цвѣта, благодаря тому, что они всегда непремѣнно отстоятъ на далекомъ разстояніи отъ наблюдателя. Это разстояніе позволяетъ многимъ мѣстнымъ явленіямъ оказывать вліяніе на цвѣтъ, именно такимъ явленіямъ, какъ случайные солнечные лучи, преломленіе, прозрачность, мѣстные туманы, дожди; они всѣ скопляются на небольшомъ на видъ пространствѣ, а потому краски облаковъ постоянно мѣняются, какъ бы трепещутъ, и сколько бы сѣраго и мрачнаго не примѣшивалось къ нимъ, онѣ всегда чисты и воздушны. Но близость дождевыхъ облаковъ не позволяетъ видѣть сразу большое число явленій, дѣлаетъ цвѣтъ этихъ облаковъ однообразнымъ сѣрымъ (вслѣдствіе утраты синевы отдаленія), теплымъ и коричневымъ по сравненію съ цвѣтомъ верхнихъ облаковъ. Это особенно легко замѣтить на любой части, которая случайно можетъ оказаться освѣщенной: такая часть бываетъ кирпично-коричневаго охристаго тона, никогда не бываетъ свѣтлой и всегда выступаетъ темными контурами въ свѣтѣ центральныхъ облаковъ, но это происходитъ рѣдко, и, если случается, то—никогда на большихъ пространствахъ, такъ какъ изъ дождевыхъ облаковъ видна обыкновенно только ихъ нижняя темная сторона. Эта послѣдняя, когда наверху находятся густыя облака, принимаетъ чернильный и холодно-сѣрый цвѣтъ, а во время грома — сѣрнистый и пасмурный.

§ 3. И неопредѣленность ихъ формъ.

При этомъ рѣзкомъ отличіи въ отношеніи цвѣта, центральныя облака представляютъ не меньшее число и не менѣе важныхъ отличительныхъ чертъ по формѣ, главнымъ образомъ благодаря тому, что они почти совершенно теряютъ всякую опредѣленность характера и контуровъ. Иногда они представляютъ собою просто тонкій туманъ, въ которомъ нельзя замѣтить никакихъ очертаній и который ли-

тельная высота дождевыхъ облаковъ. Можетъ быть вовсе не существуетъ горъ, которыя бы возвышались надъ всей областью грозы. Я никогда не бывалъ во время сильной грозы на такомъ мѣстѣ которое возвышалось бы надъ уровнемъ моря больше чѣмъ на 8000—9000 футовъ. Дождевыя облака необыкновенно легки по сравненію съ тяжеловѣснымъ мрачнымъ воздухомъ низкихъ сферъ.

шаетъ мѣстный пейзажъ отчетливости и свѣта; если очертанія этихъ облаковъ и видимы, они кажутся клочковатыми и обрывочными, скорѣе облачными брызгами, оторванными отъ края и какъ бы просѣянными вѣтромъ, чѣмъ краемъ самого облака. Въ дѣйствительности они скорѣе имѣютъ природу и видъ настоящей воды въ состояніи брызговъ, чѣмъ эластичнаго пара. Близость къ такому виду еще увеличивается благодаря тому, что при этомъ обыкновенно образуется дождь; онъ носится вмѣстѣ съ облакомъ въ формѣ колонны, обыкновенно достигаетъ земли въ видѣ покрывала, но очень часто онъ повисаетъ вмѣстѣ съ облакомъ и свѣшивается съ него на подобіе неровной, словно зубчатой бахромы или же дождь останавливается надъ нимъ, въ освѣщеніи, будучи легче самого облака, съ котораго онъ падаетъ. Эти колонны или зубцы дождя часто волнуются и изгибаются вслѣдствіе вѣтра, или переплетаются, иногда даже устремляясь кверху отъ облаковъ. Быстрота этихъ паровъ, хотя она не можетъ въ дѣйствительности превосходить быстроту центральныхъ облаковъ, кажется однако болѣе великой благодаря ихъ близости, а также, конечно, вслѣдствіе того, что здѣсь обыкновенно дуютъ болѣе сильные вѣтры. Такимъ образомъ на видъ они больше подчинены власти вѣтра, хотя въ дѣйствительности обладаютъ меньшей эластичностью; но они управляются совершенно тѣми же великими законами формы, которые управляютъ верхними облаками. Это— не плотныя тѣла, рождаемыя вѣтромъ, напротивъ, они носятъ вѣтеръ съ собою и являются его причиной. Каждый, кому случалось выходить во время бури, знаетъ, что онъ не въ состояніи удержать свой зонтикъ именно въ то время, когда идетъ наиболѣе сильный дождь: вѣтеръ поддерживается тучей, онъ стихаетъ, когда она проходитъ. Всякій, кто видѣлъ дождь въ гористой мѣстности, знаетъ, что всѣ части дождевыхъ облаковъ, какъ и всякихъ другихъ, могутъ быть въ состояніи быстраго движенія, но, какъ цѣлое, облако будетъ оставаться на одномъ мѣстѣ. Я помню, какъ однажды переходя Tête Noire, я повернулъ въ долину къ Тріенту; я замѣтилъ при этомъ дождевое облако, образовавшееся надъ Тріентскимъ глечеромъ. Съ западнымъ вѣтромъ оно двигалось къ Бальмскому проходу, сопровождаемое продолговатымъ кругомъ пара, принимающимъ извѣстную форму всегда на одномъ и томъ же мѣстѣ. Эта длинная змѣевидная линія облака доходила до страшной быстроты, пока достигала долины, идущей внизъ отъ Бальмскаго прохода подъ сланцовыми скалами Желѣзнаго Креста. Здѣсь она круто поворачивала и направлялась вдоль упомянутой долины подъ

§ 4. Они подчинены тѣмъ же великимъ законамъ.

прямымъ угломъ съ своимъ прежнимъ направленіемъ и наконецъ въ прямо противоположную ему сторону, пока не доходила до пункта, отстоящаго футахъ въ пятистахъ отъ деревни, гдѣ исчезала; линія эта постоянно приближалась снова сзади и всегда исчезала на одномъ и томъ же мѣстѣ. Это продолжалось полчаса, длинная линія описывала изгибъ лошадиной подковы, постоянно появлялась и исчезала неизмѣнно въ однихъ и тѣхъ же мѣстахъ, проходя разстояніе между ними съ необыкновенной быстротой. Это облако на разстояніи десяти миль казалось совершенно неподвижнымъ кругомъ въ формѣ подковы, повисшимъ надъ горами.

§ 5. Цѣнность, дождевыхъ облаковъ для художника.

§ 6. Старые мастера не оставили ни одного образца изображенія дождевыхъ облаковъ и очень мало попытокъ такого изображенія. Бури Гаспара Пуссена.

Области дождевыхъ облаковъ принадлежатъ также всѣ явленія скопляющихся испареній, знойнаго тумана, мѣстныхъ тумановъ, утреннихъ или вечернихъ, въ долинахъ или надъ водой, миража, бѣлаго пара, взвивающагося въ видѣ испареній изъ влажной и открытой поверхности, и все то, что вліяетъ на характеръ атмосферы, не принимая формы облака. Эти явленія столь же постоянны во всѣхъ странахъ, сколько прекрасны, и доставляютъ въ распоряженіе художника самыя дѣйствительныя и цѣнныя средства для видоизмѣненій въ формахъ неподвижныхъ предметовъ. Верхнія облака отчетливы и сравнительно непрозрачны; они не видоизмѣняютъ, а скрываютъ; но сквозь дождевыя облака и сопровождающія ихъ явленія, все прекрасное можетъ быть выражено, все, рѣжущее взоръ, скрыто; жалкому можно придать видъ грандіознаго, тяжеловѣсному—видъ воздушнаго; таинственное можно передать безъ неясности, убранство — безъ маскировки. И, согласно съ этимъ, природа сама пользуется дождевыми облаками, какъ однимъ изъ главныхъ средствъ самаго полнаго эффекта, ни въ той или другой опредѣленной странѣ, а всюду, гдѣ есть что бы то ни было, достойное названія пейзажа. Я не могу ручаться за пустыню Сахару, но я знаю, что величайшее заблужденіе—думать, будто тонкіе и разнообразные эффекты тумана и дождевыхъ облаковъ свойственны исключительно сѣвернымъ климатамъ. Я никогда, ни въ одной мѣстности, ни въ одной странѣ не видалъ эффектовъ тумана, болѣе совершенныхъ, чѣмъ въ Римской Кампаніи или среди Соррентскихъ горъ. Я немало удивляюсь (и думаю, что мое изумленіе раздѣляетъ всякій мыслящій человѣкъ) тому, что во всей области старинной пейзажной живописи не встрѣчается ни одного изображенія настоящихъ дождевыхъ облаковъ, а тѣмъ менѣе какого-нибудь болѣе тонкаго явленія, характеризующаго эту область. „Бурь“ (какъ

упорно называетъ наивная публика искаженія природы и недоноски искусства въ родѣ двухъ изображеній вѣтра Гаспаровъ въ нашей Національной галлереѣ) встрѣчается обыкновенно достаточное количество; густые слои чернилъ и синей краски выжаты при помощи сильнаго свертыванія, словно въ тщетномъ усиліи добыть хоть немного влаги изъ нихъ; они смѣло и успѣшно противостоятъ силѣ вѣтра, дѣйствіе котораго на деревья передняго плана можно объяснить, только предположивъ, что они всѣ изъ породы каучуковыхъ. Такихъ изображеній у насъ достаточно и даже слишкомъ; но что касается истинныхъ дождевыхъ облаковъ, съ ихъ прерывистыми краями на подобіе брызгъ, съ ихъ прозрачными покрывалами, съ благодатнымъ грузомъ въ видѣ колоннъ, то не только ни одного изображенія ихъ, но даже чего-нибудь подобнаго имъ или приблизительнаго не встрѣчается среди всѣхъ произведеній старинныхъ мастеровъ, которыя мнѣ приходилось только видѣть; а видѣлъ я ихъ достаточно, и поэтому имѣю право утверждать, что если они гдѣ и встрѣчаются, то это скорѣе результатъ случайности, чѣмъ намѣренія. И нѣтъ ни одного признака того, что эти прославленные художники знали, что существуютъ такіе предметы, какъ туманы или пары. Если облако у нихъ касается горы, то оно дѣлаетъ это съ замѣтной силой, словно спеціально было намѣрено ея коснуться. Здѣсь ничто не введетъ въ заблужденіе; это облако, а это — гора; если первое должно надвинуться на второе, то оно надвигается съ ясно опредѣленной цѣлью, и нѣтъ никакой надежды, что оно уйдетъ назадъ. Вслѣдствіе этого о попыткахъ старинныхъ мастеровъ изобразить тѣ виды, которые такъ или иначе связаны съ областью низшихъ облаковъ, мы можемъ сказать лишь одно: недостатки формъ, подробно указанные при разсмотрѣніи области центральныхъ облаковъ, еще болѣе явно и рѣзко повторены въ „буряхъ“, благодаря тому, что послѣднія мощны и возвышены. И то, что является ошибочной формой по отношенію къ облакамъ, имѣющимъ форму, то еще съ увеличенной щедростью вымысла придается облакамъ, совсѣмъ не имѣющимъ формы.

§ 7. Современные художники въ этомъ отношеніи проявили большую силу.

Если бы въ современномъ искусствѣ среди изображеній области дождевыхъ облаковъ мы могли указать только штрихи Кокса и пятна Де-Уайнта или даже ординарныя изображенія бурнаго неба нашихъ второстепенныхъ акварелистовъ, то и тогда мы могли бы съ крайнимъ презрѣніемъ и насмѣшкой смотрѣть на всѣ попытки старинныхъ мастеровъ. Но одинъ изъ нашихъ акварелистовъ заслуживаетъ спеціальныхъ замѣчаній, прежде чѣмъ мы взойдемъ

ю ступенямъ одинокаго трона; этотъ акварелистъ не имѣетъ соперниковъ въ своеобразной передачѣ правильной и чистой истины, истины, правда ограниченнаго объема и такой, примѣненіе которой не отмѣчено достаточнымъ изученіемъ, тѣмъ не менѣе истины самой вѣрной и чистой. Этотъ акварелистъ — Коплей Фильдингъ. Мы уже знаемъ, какъ много у этого художника зависитъ отъ особыхъ ухищреній исполненія или отъ труда, слишкомъ механическаго, для того чтобы быть похвальнымъ; мы должны изумляться скорѣе *ткани*, чѣмъ *плану* его неба, и главную долю привлекательности его твореній слѣдуетъ отнести скорѣе подъ рубрику искуснаго подражанія, чѣмъ опредѣленной мысли. Но примемъ во вниманіе всѣ вычеты изъ его заслугъ, которые намъ придется на этомъ основаніи сдѣлать; и все-таки, разсматривая искусство какъ воплощеніе красоты, какъ проводникъ ума, невозможно, когда мы говоримъ только объ истинѣ, миновать выставленные имъ нѣсколько лѣтъ тому назадъ виды горъ и дождей въ болотныхъ мѣстностяхъ; въ нихъ онъ изобразилъ нѣсколько самыхъ совершенныхъ и правдивыхъ явленій тумана и дождевыхъ облаковъ, какія только знаетъ искусство.

§ 8. Творенія Коплей Фильдинга.

Влажное, прозрачное, безформенное, полное движенія, ощущаемое скорѣе по своимъ тѣнямъ на горахъ, чѣмъ по своему присутствію въ небѣ, темнѣющее только сквозь возрастающую глубину пространства, просвѣчивающееся болѣе всего въ самыхъ пасмурныхъ мѣстахъ; ясное только въ растущей легкости движенія, пропускающее синеву въ промежуточныя пространства, а солнечный свѣтъ сквозь отверзтыя бездны, неровное въ своей игривости, съ неуловимыми переходами самой природы,—его небо, пока сохранятся его краски, всегда будетъ принадлежать къ самымъ простымъ и совершеннымъ снимкамъ рѣдкой природы, которыя только можетъ дать искусство. Еслибы онъ нарисовалъ пять вмѣсто пятисотъ такихъ произведеній и перешелъ бы къ другимъ источникамъ красоты, онъ могъ бы, безъ сомнѣнія, стать однимъ изъ величайшихъ нашихъ художниковъ. Но намъ часто съ грустью приходится видѣть, что онъ ограничиваетъ сферу своихъ способностей частными моментами, самыми легкими для подражанія, тѣми моментами, когда знаніе формъ очень легко замѣнить ловкимъ обращеніемъ съ кистью, а сообразительность колориста— фабрикаціей краски; это—моменты, когда всѣ формы расплываются и уносятся въ дождевое покрывало, спускающееся внизъ, когда разнообразныя мерцающія краски неба теряются въ однообразномъ сѣромъ цвѣтѣ его грозовыхъ то-

§ 9. Его своеобразная правдивость.

§ 10. Его слабость и ея вѣроятныя причины.

ковъ*. Мы можемъ объяснить это только предположеніемъ, что есть что-то ошибочное въ самомъ корнѣ метода его работы; въ самомъ дѣлѣ человѣкъ, явно обладающій глубиной чувства и чистой любовью къ истинѣ не долженъ, не можетъ быть столь ограниченнымъ въ своей сферѣ и до такой степени подверженнымъ упадку таланта иначе, какъ вслѣдствіе какой-то непонятной неправильности въ способѣ его внѣшней работы. Мы не сомнѣваемся, что почти всѣ такія ошибки происходятъ отъ небрежнаго обращенія художника съ карандашемъ, отъ его предположенія, будто способность рисовать формы или чувство ихъ красоты можно сохранить острыми и сильными, не занимаясь настойчиво и старательно одной только формой просто въ свѣтѣ и тѣни. Кисть является одновременно и величайшимъ другомъ и величайшимъ врагомъ художника; она придаетъ силу его таланту и въ то же время подкапываетъ этотъ послѣдній, и если ее не устранять постоянно ради карандаша, ее нельзя правильно употреблять. Но каково бы ни было это препятствіе, оно, несомнѣнно, принадлежитъ къ числу такихъ, которыя, разъ они замѣчены, всегда можно преодолѣть и устранить, и мы сохраняемъ всегда надежду, что этотъ художникъ, обладающій тонкимъ умомъ, сброситъ съ себя летаргію, разобьетъ оковы привычки, въ продолжительной и правильной работѣ найдетъ источники дѣйствительной силы и станетъ тѣмъ, чѣмъ онъ, какъ мы твердо вѣримъ, вполнѣ способенъ стать, именно однимъ изъ первостепенныхъ художниковъ своего времени.

Переходя къ твореніямъ величайшаго современнаго художника, слѣдуетъ оговориться, что свойства, составляющія самый существенный элементъ правды дождевыхъ облаковъ, совсѣмъ не могутъ быть переданы въ гравюрѣ. Неопредѣленность ихъ обрывистой и прозрачной формы превышаетъ силы даже лучшихъ нашихъ граверовъ, — я не говорю, силы, которыя у нихъ *могутъ* явиться,

§ 11. Невозможность судить о дождевыхъ облакахъ Тернера по гравюрамъ.

* Я долженъ впрочемъ здѣсь отмѣтить одинъ эффектъ дождевыхъ облаковъ, который, насколько мнѣ извѣстно, переданъ только Коплей Фильдингомъ. Этотъ эффектъ можно видѣть главнымъ образомъ въ облакахъ, собирающихся для дождя, когда небо совершенно покрыто сѣрой пеленой, волнистой, подернутой рябью съ нависшими выпуклостями, состоящими изъ нѣжной ткани, но необыкновенно рѣзкими и линейными по краямъ. Я не ручаюсь за то, что эта форма дождевыхъ облаковъ пріятна или производитъ сильное впечатлѣніе, но она часто встрѣчается и часто въ высшей степени вѣрно передается Фильдингомъ; только въ нѣсколькихъ случаяхъ края, будучи излишне рѣзки и опредѣленны, придаютъ видъ неправильности и чего-то неудачнаго даже тѣмъ мѣстамъ, которыя тщательнѣе всего сдѣланы. Та же жесткость линій иногда видна въ изображеніи тѣхъ облаковъ, природа которыхъ не даетъ на нее права.

если они сдѣлаются столько же художниками, сколько ремеслен-
никами, но превышаютъ силы, которыя у нихъ есть; что же ка-
сается густоты и тонкости сѣрыхъ цвѣтовъ, которые употребляетъ
или воспроизводитъ Тернеръ, а также утонченности его исполне-
нія, то эти качества, по самой природѣ вещей, совершенно не мо-
гутъ быть выражены темнотой стали, лишенной прозрачности и
жизни. Поэтому все, что мы говоримъ относительно его произве-
деній, слѣдуетъ относить только къ оригиналамъ его рисунковъ,
впрочемъ, мы могли бы назвать одинъ—два примѣра, въ которыхъ
граверу удалось хотя въ слабой степени передать намѣреніе ху-
дожника.

§ 12. Изображеніе любимаго момента Фильдинга въ его Жюмьежѣ.

Жюмьежъ въ „Рѣкахъ Франціи“, послѣ того, что сказано о Филь-
дингѣ, долженъ прежде всего остановить наше вни-
маніе, потому что здѣсь Тернеръ изобразилъ люби-
мый моментъ Фильдинга, и это—единственное изо-
браженіе такого рода у Тернера, такъ какъ онъ ни-
когда не повторяется. Одна картина посвящается одной истинѣ;
отчетъ о ней данъ совершенный и прекрасный, и художникъ идетъ
дальше, чтобы говорить о новой части Божественнаго откровенія*.
Пелена озареннаго солнцемъ дождя на этой великолѣпнѣйшей кар-
тинѣ, постепенное удаленіе темной рощи въ глубь, искрящійся,
быстро исчезающій свѣтъ, бросающій свои разнообразные блестки
на аббатство, фигуры, листья, пѣна—все это не требуетъ коммен-
таріевъ и само говоритъ сердцу.

Отъ этой картины слѣдуетъ перейти къ Ллантони (Llanthony)**.

§ 13. Моментъ удаленія дождя въ Llanthony,

Она передаетъ моментъ, непосредственно слѣдующій
за моментомъ, изображеннымъ въ Жюмьежѣ. Дождь
здѣсь наполовину изсякъ, наполовину прошелъ; по-
слѣднія капли съ еле слышнымъ стукомъ падаютъ
сквозь слабо освѣщенныя вѣтви орѣшника, бѣлый потокъ, вздутый
внезапной бурей, взбрасываетъ кверху нетерпѣливыя струи скачу-
щихъ брызговъ навстрѣчу возвращающемуся свѣту; и эти струи,—
словно небо пожалѣло о томъ, что дало, и захотѣло взять его на-
задъ,—на лету превращаются въ паръ, и не падаютъ больше, исче-
зая въ лучахъ солнечнаго свѣта***, стремительнаго, безпокойнаго.

* Ср. Отд. I, гл. IV, § 5.
** Объ этой картинѣ нельзя составить никакого представленія по
гравюрѣ: она, можетъ быть, самое чудное его произведеніе по испол-
ненію и сѣрымъ цвѣтамъ, за исключеніемъ, развѣ, рисунка: „Land's
End“, о которомъ говорится дальше. Ничего нельзя поставить ря-
домъ съ нимъ, даже изъ твореній самого Тернера, а тѣмъ болѣе кого-
нибудь другого.
*** Я не знаю ни одного эффекта, который бы выражалъ удаленіе

какъ бы сотканнаго вѣтромъ, солнечнаго свѣта, который проскаль-
зываетъ сквозь густые листья и проходитъ по блѣднымъ скаламъ,
подобно дождю; онъ то побѣждаетъ туманы, то въ свою очередь
гаснетъ среди этихъ тумановъ, которые онъ самъ вызываетъ съ
освѣщенныхъ имъ пастбищъ, собираетъ съ росистой травы и избо-
рожденныхъ потоками скалъ, посылая ихъ вѣстниками мира на
отдаленныя вершины еще не покрытыхъ пеленами горъ, гдѣ ти-
шина еще нарушается звуками быстро падающаго дождя.

Съ этимъ прекраснымъ произведеніемъ мы должны сопоставить
другое, о которомъ мы можемъ лучше судить по гра-
вюрѣ, именно Loch Coriskin, въ иллюстраціяхъ къ
Скотту, потому что оно вводитъ насъ въ другой и са-
мый замѣчательный примѣръ обширныхъ и разнооб-
разныхъ знаній художника. Когда дождь падаетъ на
гору, состоящую главнымъ образомъ изъ голыхъ камней, то ихъ
поверхность, сильно нагрѣвшись отъ солнца (самая интенсивная
теплота всегда предшествуетъ дождю) производитъ внезапныя
сильныя испаренія, и первыя капли дождя дѣйствительно превра-
щаются въ паръ. Вслѣдствіе этого на всѣхъ такихъ горахъ момен-
тально и повсемѣстно при началѣ дождя образуются бѣлые клубы
пара, которые поднимаются вверхъ и впитываются атмосферой,
снова падаютъ въ видѣ дождя, чтобы подняться новыми клубами,
и такъ далѣе, пока поверхность горъ не охладится совершенно.
Тамъ, гдѣ есть трава или растительность, эффектъ ослабляется,
а гдѣ есть листва, тамъ онъ совсѣмъ почти не получается. Этотъ
эффектъ, несомнѣнно, былъ избранъ Тернеромъ въ его Loch Cori-
skin не только потому, что онъ позволялъ рельефно выставить его
зубчатыя формы въ пеленѣ пара, но онъ далъ ему возможность
разсказать цѣлую повѣсть, которой не нарисуешь никакъ, разска-
зать исторію этой совершенно голой скалы, мертвой, уединенной,
лишенной даже моха. „Самыя дикія долины могутъ свидѣтель-
ствовать хоть о легкомъ животворномъ тепломъ прикосновеніи
природы. На высокомъ Бенморѣ зеленѣютъ мхи, колокольчики
вереска распускаются въ глубинахъ Гленко, заросли кустарника

§ 14. И момента начала его, избранный съ спеціальными цѣлями для Loch Coriskin

бури болѣе поразительнымъ образомъ, чѣмъ *испаренія* горныхъ пото-
ковъ. Истощенный воздухъ такъ жаждетъ влаги, что каждая струйка
брызговъ схватывается имъ и превращается въ паръ на лету, и этотъ
паръ такъ густо поднимается съ нагрѣтой до парообразнаго состоянія
поверхности, что даетъ полную иллюзію кипящей воды. Я видѣлъ,
какъ все протяженіе Арвы у Шамуни представляло одну линію густого
облака, которое разсѣевалось, какъ только поднималось на десять—
двѣнадцать футовъ отъ поверхности, но совершенно скрывало воду
отъ зрителя, помѣщеннаго выше ея.

растутъ въ Кручанъ-Бенѣ; но здѣсь ни вверху, ни вокругъ, ни внизу, ни на горѣ, ни въ долинѣ измученный глазъ не можетъ найти ни дерева, ни растенія, ни кустика, ни цвѣтка, ни другого признака растительной силы; здѣсь все — скалы, разбросанныя игрой случая, черныя неровности, голые утесы, скалистыя возвышенности" *.

Здѣсь мы снова сознаемъ, что необходимо научное и полное знакомство съ природой, для того чтобы понять этого великаго художника. То, что невѣжественному зрителю покажется почти неестественнымъ и безцѣльнымъ смѣшеніемъ паровъ, то для свѣдущаго человѣка есть такое полное и совершенное выраженіе характера этой мѣстности, какого никакимъ другимъ путемъ не могутъ дать средства искусства.

§ 15. Рисунокъ прозрачнаго пара въ „Land's End".

Въ „Маякѣ Long Ships", въ „Land's End", мы видимъ облака въ сумерки безъ дождя; они окутываютъ береговыя скалы, но не скрываютъ ничего; всѣ контуры видны сквозь ихъ мракъ; и не только контуры, что не трудно сдѣлать, но и *поверхность*. Выступы скалистаго берега, шагъ за шагомъ приближаются къ зрителю; вы видите ихъ все яснѣе и яснѣе, по мѣрѣ того какъ они освобождаются отъ облачнаго одѣянія, не потому, что края становятся все болѣе и болѣе опредѣленными, а потому что поверхность все болѣе освобождается отъ пелены. Мы имѣемъ такимъ образомъ изображеніе не просто прозрачнаго покрывала, а плотнаго облачнаго тѣла, при чемъ рѣзко обозначенъ и чувствуется каждый дюймъ увеличивающагося отдаленія его. Но всего удивительнѣе въ картинѣ это интенсивность мрака, которая достигается въ чистомъ, тепломъ сѣромъ цвѣтѣ безъ малѣйшей примѣси черноты или синевы. Этотъ мракъ зависитъ скорѣе отъ того, что выражена колоссальная величина разстоянія и глубины, чѣмъ отъ интенсивности самой краски; этотъ мракъ является отдаленнымъ вслѣдствіе реальности изображенія, при чемъ не примѣшивается ни одной частицы синевы; онъ теменъ вслѣдствіе реальности своей матеріи безъ всякихъ штриховъ черноты; въ добавокъ ко всему этому онъ не является безформеннымъ, онъ полонъ указаній на характеръ, онъ— дикъ, неправиленъ, отрывистъ и лишенъ опредѣленности; полный бурной энергіи, огненный въ своей стремительности, онъ выбрасываетъ въ своемъ движеніи кружащіеся клочья порывистаго истерзаннаго пара; они простираются кверху, на подобіе рукъ человѣка, словно вызывая на бой бурю; образующіеся вслѣдствіе

* *Lord of the Isles*, canto III.

этого вихри, въ быстромъ вращеніи уносясь отъ скалъ прямо на встрѣчу приближающемуся мраку, помимо другихъ характерныхъ чертъ, рѣзко выражаютъ расходившіяся страсти стихій. Это та неуслѣдимая, безсвязная и въ то же время вѣчная форма, та полнота характера, всасываемая всемірной энергіей, которыя отличаютъ природу и Тернера отъ ихъ подражателей. Мчать клубы пара впереди вѣтра, выражать движеніе или бурную силу однородностью линій и направленія — свойственно многимъ, но выразить свободную страсть, особое мятежное существованіе каждаго клочка истерзаннаго пара, который мчитъ и подавляетъ всесильная буря, заставить насъ „присутствовать или двигаться одиноко, среди цѣлаго населенія, когда бѣгущіе туманы и дождевые пары вызываютъ образы и призраки изъ скалъ и твердой земли, какъ музыкантъ вызываетъ и распространяетъ звуки изъ своего инструмента",—это свойственно только природѣ и Тернеру.

§ 16. Быстрыя дождевыя облака въ Coventry.

Изображеніе Coventry можетъ занять особое мѣсто, какъ новый примѣръ тонкаго выраженія той неправильности и порывистости, которыя присущи и дождю и облакамъ при однородности направленія. Огромная масса облаковъ, проходящая по всей картинѣ, выражается отъ начала до конца жесткими прямыми линіями, почти параллельными другъ другу, и каждый изъ облачныхъ круговъ имѣетъ склонность войти въ нихъ; но ни одна изъ этихъ прямыхъ линій не бываетъ дѣйствительно и вполнѣ параллельна другимъ, хотя всѣ онѣ обнаруживаютъ извѣстную склонность, болѣе или менѣе опредѣленно сказывающуюся въ каждой изъ нихъ, склонность, которая совершенно отчетливо отпечатлѣваетъ въ умѣ *идею* параллельности. Между тѣмъ, ни одна изъ этихъ линій не бываетъ въ дѣйствительности прямой и непрерывной; напротивъ, онѣ всѣ состоятъ изъ самыхъ утонченныхъ и разнообразныхъ изгибовъ; воображаемая линія соединяетъ всѣ эти кусочки, линія, касательная къ нимъ всѣмъ, есть дѣйствительно прямая *. На прямыя линіи есть намекъ, но нѣтъ изображенія ихъ; впрочемъ, вся масса облаковъ вполнѣ опредѣляется ими и вслѣдствіе этого кажется, что вся эта облачная масса вытягивается въ длину силою бури, которую она влечетъ за собою, и каждый кругъ этой массы (какъ выяснено раньше) не столько носится *передъ* вѣтромъ или *благодаря* ему, сколько есть видимая форма и присутствіе самого вѣтра. Трудно указать болѣе великолѣпный образчикъ ри-

* Обратите особенно вниманіе на темные самые верхніе контуры массы.

сунка въ качествѣ контраста такимъ произведеніямъ Сальватора, какъ отмѣченное выше (№ 159 въ Дѣльвичской галлереѣ). И здѣсь и тамъ катящіяся массы связанныхъ облаковъ. Но у Тернера нѣтъ ни одного изгиба, который бы повторялъ другой, нѣтъ ни одного, который бы самъ по себѣ былъ однообразенъ или безъ выраженія, и при этомъ каждая часть, каждая частица подчинены одной рвущейся впередъ, бѣшенной, неотвратимой силѣ бури. Въ каждомъ изгибѣ Сальватора повторяется сосѣдній, каждый однообразенъ самъ по себѣ, и при этомъ облако въ цѣломъ вертится туда и сюда; явно нѣтъ ни малѣйшаго указанія на то, куда оно идетъ, оно не регулируется какимъ-нибудь общимъ вліяніемъ. Я не могъ бы представить вмѣстѣ двухъ болѣе поучительныхъ и прекрасныхъ примѣровъ, одинъ—примѣръ всего совершеннаго, другой—всего дѣтскаго и отвратительнаго въ изображеніи однихъ и тѣхъ же явленій.

§ 17. Сравненіе ихъ съ тѣми формами, которыя далъ Сальваторъ.

Но слѣдуетъ отмѣтить еще кое-что въ этомъ прекрасномъ терверовскомъ изображеніи неба. Не только линіи катящихся облаковъ неправильны въ своей параллельности, но и линіи падающаго дождя такъ же разнообразны по своему направленію, указывая на бурную измѣнчивость вѣтра, и въ то же время каждая изъ нихъ въ своемъ собственномъ паденіи такъ пряма и тверда, что мы не можемъ забыть объ ихъ силѣ. Это впечатлѣніе еще усиливается изображеніемъ пара, который распространяется заразъ по всѣмъ направленіямъ, при этомъ въ каждомъ своемъ круговомъ движеніи поворачиваетъ въ направленіи вѣтра, но съ такою внезапностью и силой, что почти принимаетъ угловатыя линіи молніи. Затѣмъ, чтобы дополнить впечатлѣніе, слѣдуетъ замѣтить, что всѣ стада и на близкихъ и на дальнихъ склонахъ горъ перестали щипать траву, остановились, застывъ въ молчаливой неподвижности, опустивъ головы внизъ и повернувшись спиной къ вѣтру. Наконецъ, намъ не только говорятъ о томъ, какова буря, но и о томъ, чѣмъ она была; ручеекъ у края дороги разлился настоящимъ бурнымъ потокомъ, и въ него спеціально ударила ослѣпительная струя свѣта, находящагося въ небѣ какъ разъ надъ нимъ, ударила съ такой силой, что всѣ его волны горятъ отраженнымъ свѣтомъ.

§ 18. Полное выраженіе бури въ Coventry посредствомъ мелкихъ штриховъ и подробностей.

Но я еще не покончилъ съ этой великолѣпной картиной. Стремительныя облака, крутящіяся капли дождя, колеблющійся свѣтъ солнца, плывущія тѣни, выступившая изъ береговъ вода и подавленный страхомъ скотъ, — все это говоритъ намъ одну и ту же

повѣсть о сумятицѣ, волненіи, силѣ и быстротѣ. Не достаетъ только одного: явленія крайняго покоя въ видѣ контраста всему этому; и это явленіе дано. Вдали, высоко надъ темными массами стремительныхъ дождевыхъ облаковъ сквозь ихъ промежутки, на лѣвой сторонѣ виднѣются безмятежные, расположенные горизонтально, тихіе ряды высшихъ облаковъ cirrus, отдыхающихъ въ спокойной небесной глубинѣ. Обо всемъ, что раньше отмѣчено нами въ этой картинѣ, можно составить нѣкоторое, хотя и слабое представленіе по гравюрѣ; но о тонкихъ нѣжныхъ формахъ этихъ неподвижныхъ паровъ, а тѣмъ болѣе объ утонченной глуби и нѣжныхъ колебаніяхъ синевы, которой они усѣяны, точно островами, по гравюрѣ нельзя получить рѣшительно никакого понятія. Граверы неизмѣнно опускаютъ эффектъ этихъ мѣстъ сѣраго цвѣта, вслѣдствіе ошибочной мысли, что для того, чтобы выразить разстояніе, этотъ цвѣтъ долженъ быть *блѣднымъ;* между тѣмъ обыкновенно онъ долженъ быть темнѣе, чѣмъ все остальное небо.

§ 18. А особенно при помощи контраста съ явленіемъ высшаго покоя.

Чтобы оцѣнить всю правдивость этого мѣста, мы должны понять другой эффектъ, свойственный дождевымъ облакамъ; ихъ разсѣлины обнаруживаютъ самую чистую синеву, какую только когда-нибудь показываетъ небо. Мы знаемъ изъ первой главы этого отдѣла, что водяные пары постоянно дѣлаютъ небо болѣе или менѣе сѣрымъ; отсюда слѣдуетъ, что мы никогда не можемъ видѣть лазурь столь яркой, какъ въ то время, когда бо́льшая часть этихъ паровъ только что упала въ видѣ дождя. Тогда, и только тогда, чистое голубое небо становится видимымъ въ первыхъ отверстіяхъ, выдѣляясь особенно по тому способу, какимъ облака таютъ въ немъ. Ихъ края переходятъ въ бѣлыя и легкія нити и бахрому, сквозь которыя синева свѣтитъ все ярче и ярче, пока наконецъ послѣдніе слѣды пара не исчезнутъ въ ея совершенномъ цвѣтѣ. Этотъ эффектъ производятъ только верхнія бѣлыя облака или послѣдніе клочья дождевыхъ облаковъ, принимающіе бѣлый цвѣтъ по мѣрѣ ихъ исчезновенія; такимъ образомъ, синева никогда не *портится* облаками; она только блѣднѣетъ благодаря чистому бѣлому цвѣту и прерывается этимъ цвѣтомъ, чистѣйшимъ бѣлымъ, какой только показываетъ намъ небо. Такимъ образомъ, мы имѣемъ тающій и дрожащій цвѣтъ, который не бываетъ однимъ и тѣмъ же на разстояніи двухъ дюймовъ; онъ то здѣсь, то тамъ углубляется и расширяется въ яркой, совершенно чистой лазури, затѣмъ благодаря каждому тону чистаго блѣднаго неба онъ уносится и умираетъ въ бѣло-

§ 20. Правдивость спеціально этого мѣста. Совершенно чистое голубое небо видимо только послѣ дождя; каковъ его видъ.

снѣжномъ цвѣтѣ легкихъ, какъ пелена, облаковъ. Опредѣленные края дождевыхъ облаковъ отбрасываютъ все это, какъ далекій пейзажъ, далеко назадъ, въ верхнее небо. Старые мастера, насколько я помню, не имѣли никакого понятія объ этомъ эффектѣ: у нихъ, какъ мы раньше замѣтили, все—или бѣлое облако, или чистая синева: они не имѣютъ никакого понятія о двойственности, о среднихъ степеняхъ. Они просверливаютъ отверстіе въ небѣ и погружаютъ васъ въ лужу глубокой стоячей синевы, ясно обозначенной круглыми краями облаковъ, невозмутимыхъ и непроницаемыхъ со всѣхъ сторонъ; эти облака прекрасны по своему правильному цвѣту, но совершенно лишены той утонченной постепенности и измѣнчивости, тѣхъ бѣглыхъ, какъ бы трепещущихъ, неровныхъ усилій, съ которыми бросаетъ свой первый взглядъ естественное небо сквозь сумятицу земной бури.

§ 21. Удачныя изображенія его у нашихъ акварелистовъ. Обыкновенный способъ его изображенія у Тернера.

Нѣкоторымъ оправданіемъ старымъ мастерамъ въ ихъ пренебреженіи къ подобнымъ попыткамъ, служатъ свойства ихъ матеріала: случайный штрихъ акварельной кисти на кускѣ влажной бумаги передастъ правдивѣе прозрачность этихъ дождевыхъ облаковъ, чѣмъ работа масляными красками въ теченіе цѣлаго дня. Чистыя и удачныя произведенія Кокса и Тейлера, представляющія собою небрежныя, тающія акварельныя изображенія неба, могутъ сдѣлать насъ требовательными во всѣхъ эффектахъ этого рода. Впрочемъ, только въ рисункахъ Тернера вполнѣ передана прозрачность и разнообразіе синевы въ соединеніи съ совершенствомъ обдуманной формы. У Тейлера и Кокса формы всегда до извѣстной степени случайны и необдуманны, часто плохи въ основѣ и всегда неполны; у Тернера быстрый взмахъ кисти управляется мыслью и чувствомъ столько же, сколько и линія, сдѣланная очень медленно; все, что онъ дѣлаетъ, совершенно и не могло бы быть измѣнено безъ вреда даже на разстояніи волоска; вдобавокъ, чтобы достигнуть хорошаго качества цвѣта, онъ прибѣгаетъ къ особымъ ухищреніямъ и способамъ выполненія, совершенно отличнымъ отъ манипуляцій другихъ художниковъ; и кто потратилъ хоть часъ своей жизни надъ его рисункомъ, тотъ никогда не забудетъ этихъ тусклыхъ мѣстъ мечтательной синевы, пересѣкаемыхъ и раздѣляемыхъ тысячами нѣжныхъ тонкихъ, снѣжнаго цвѣта, формъ; онѣ съ терпѣливымъ ожиданіемъ, просвѣчивая между безпокойными, порывистыми, истерзанными земными облаками, расплываются все дальше и дальше въ небесной выси, пока глазъ и сердце не потеряются въ напряженности ихъ покоя. Я не говорю, что это прекрасно, не ут-

верждаю, что это идеально или утонченно, я прошу васъ только послѣ ближайшаго южнаго дождя прослѣдить за первыми промежутками, образовавшимися между облаками, и сказать, *правдиво* ли это.

§ 22. Изображеніе близкихъ дождевыхъ облаковъ въ „Госпортѣ“ и другихъ произведеніяхъ.

„Госпортъ“ представляетъ собою болѣе изысканный, чѣмъ выше упомянутое мѣсто въ Coventry, образецъ примѣненія этой тающей и росистой синевы, сопровождаемой дождевыми облаками на двухъ разстояніяхъ: одни изъ этихъ облаковъ, возвышаясь, словно башни, на горизонтѣ, кажутся синими сквозь хрустально-чистую атмосферу при чрезмѣрномъ разстояніи; другія появляются надъ головой – въ видѣ теплыхъ сѣрнистыхъ клочковъ; эти вольные прозрачные клочья, самые существенные признаки близкихъ дождевыхъ облаковъ, представляютъ собою именно то, чему неизмѣнно противорѣчатъ старинные мастера. Посмотрите, напримѣръ, на круги облаковъ (?) въ „Дидонѣ и Энеѣ“ Гаспара Пуссена съ ихъ непріятными краями, высѣченными жестко, плотно, непрозрачно и грязно,—какими только можетъ сдѣлать ихъ густая черная краска; эти облака свернуты подобно грязному, плохо зарифленному парусу.

§ 23. Контрастъ, который они составляютъ съ дождевыми облаками въ „Дидонѣ и Энеѣ“ Гаспара Пуссена.

Посмотрите на красивый, прозрачный, разнообразный край облака тамъ, гдѣ оно перерѣзываетъ гору въ „Фокіонѣ“ Н. Пуссена; сравните его съ круглыми массами, плывущими чрезъ бездны, во-второй виньеткѣ въ изданіи Кэмпбеля, или собирающимися вокругъ Бекъ Ломонда, когда при этомъ бѣлый дождь свѣтлѣетъ подъ ихъ темными прозрачными тѣнями, или съ тѣми массами, которыя несутся вдоль склоновъ лѣсистыхъ горъ, вызванныя утреннимъ свѣтомъ съ рѣкъ въ Окгамптонѣ, или съ тѣми, которыя окружаютъ снаудонскія скалы въ Лланбирисѣ, или съ тѣми, которыя уплываютъ вдоль кумберлендскихъ горъ, въ то время какъ Тернеръ ведетъ насъ по пескамъ Моркембской бухты. Этотъ послѣдній рисунокъ требуетъ спеціальныхъ замѣчаній. Это весенній вечеръ, когда южный дождь прекратился съ солнечнымъ закатомъ; сквозь убаюканный, золотой воздухъ неясные фантастическіе туманы бѣгутъ вдоль горныхъ ущелій, бѣлые и чистые; это—духовное возрожденіе недавно выпавшаго дождя; они ловятъ тѣни изъ пропастей и дразнятъ темныя вершины своими собственными, заимствованными у горъ, но тающими формами, пока не покажется, что массивныя горы пришли въ движеніе, подобно этимъ облачнымъ волнамъ, появляясь и исчезая при слабомъ прикосновеніи вѣтра къ ихъ вершинамъ; между тѣмъ синяя, ровная ночь спускается надъ мо-

ремъ, и волнующійся прибой вздымается, чтобы схватить послѣдній свѣтъ на пути заходящаго солнца.

§ 24. Способность Тернера изображать туманъ.

Впрочемъ, мнѣ незачѣмъ останавливаться на этой спеціальной способности Тернера изображать *туманъ* и всѣ неопредѣленныя явленія, происходящія между землею и небомъ, когда горы теряются въ облакахъ и горизонтъ погружается въ сумерки: превосходство Тернера въ этихъ пунктахъ могутъ оспаривать только тѣ лица, которымъ невозможно доказать чтобы то ни было, не подпадающее подъ форму тройного правила. Нѣтъ ничего естественнѣе того факта, что придуманные формы и цвѣта этого великаго художника мало поняты, потому что для полнаго пониманія ихъ значенія и правдивости требуется столько знаній и времени, сколькими располагаетъ одинъ изъ тысячи; по этой же именно причинѣ ихъ правдивость поддается доказательству, и мы надѣемся, что дадимъ это, до извѣстной степени понять и почувствовать тѣмъ, для которыхъ она теперь представляется мертвой буквой или преступленіемъ. Но эффекты воздуха и тумана принадлежатъ къ числу такихъ, которые глазъ долженъ воспринимать просто, безъ усилій мысли, такъ же, какъ и эффекты свѣта; тамъ, гдѣ они тщательно переданы, ихъ чувствуютъ сразу; если же этого не произошло, то зритель несомнѣнно обладаетъ такой слѣпотой и тупостью чувствъ, побѣдить которыя нѣтъ никакой надежды. Кто никогда въ своей жизни не видалъ облаковъ, исчезающихъ по сторонамъ горъ, чьи представленія о туманѣ или парѣ ограничиваются неясными очертаніями призрачныхъ наемныхъ каретъ и безтѣлесныхъ фонарныхъ столбовъ, различаемыхъ сквозь коричневую смѣсь сѣры, сажи и газоваго свѣта,— для тѣхъ еще есть нѣкоторая надежда; мы не можемъ разсказать имъ, что представляетъ собою утренній туманъ въ горномъ воздухѣ, но мы вовсе не думаемъ утверждать, что они неспособны почувствовать его красоты, если увидятъ его. Но если вамъ хоть разъ въ жизни пришлось своими глазами, съ чистымъ сердцемъ увидать, какъ поднимается роса съ горнаго пастбища, или какъ собирается буря надъ приморскими скалами, и если вы при этомъ не почувствовали тѣхъ дивныхъ красотъ неба, смѣшавшагося съ землей, которыя Тернеръ вызываетъ предъ вашими глазами къ дыханію и осязательной жизни,—тогда нѣтъ никакой надежды для вашего равнодушія, никакое искусство не тронетъ васъ, никакая природа не научитъ васъ.

Еще одно слово объ изображеніи Тернеромъ болѣе сильныхъ бурь; до сихъ поръ мы говорили только о болѣе нѣжныхъ дождевыхъ облакахъ, соединяющихся съ бурями, но мы еще не упоми-

§ 25. Эффекты болѣе сильныхъ терновскихъ бурь никогда не передавались граверами.

нали о громовыхъ тучахъ и вихряхъ. Если въ какомъ - нибудь пунктѣ гравера особенно опозорились, то это именно въ передачѣ темныхъ яростныхъ грозъ. Кажется, нѣтъ рѣшительно никакой возможности вбить имъ въ голову, что художникъ не случайно закончилъ свои цвѣта рѣзкими краями и угловатыми формами и не для того, чтобы они имѣли удовольствіе измѣнять и исправлять ихъ; равнымъ образомъ, невозможно убѣдить ихъ, что силы и мрака можно достигнуть въ *нѣкоторыхъ* случаяхъ безъ затраты чрезмѣрнаго количества чернилъ. Я не знаю ни

§ 26. Общая система гравированія пейзажа.

одного современнаго гравера, котораго представленія о грозовыхъ тучахъ не сводились бы къ двумъ свойствамъ: округленности и чернотѣ; въ самомъ дѣлѣ, главныя правила ихъ работы (которыя можно извлечь изъ ихъ болѣе крупныхъ произведеній) слѣдующія: 1. Гдѣ рисунокъ сѣраго цвѣта, тамъ дѣлать бумагу черной. 2. Гдѣ рисунокъ бѣлъ, тамъ покрывать бумагу зигзагообразными линіями. 3. Гдѣ рисунокъ особенно нѣжныхъ тоновъ, поперечно штриховать ихъ. 4. Гдѣ контуръ особенно угловатъ, дѣлать его круглымъ. 5. Гдѣ имѣются вертикальныя отраженія въ водѣ, выражать ихъ совершенно отчетливыми горизонтальными линіями. 6. Гдѣ имѣется мѣсто особенно несложное, однородное, изображать его, разбивъ на отдѣленія. 7. Гдѣ что-нибудь умышленно скрыто, выставлять его на показъ. Но даже принимая въ соображеніе, что необходимость заставлять всѣхъ граверовъ строго слѣдовать этому кодексу общихъ законовъ, трудно понять, какимъ образомъ гравюры въ родѣ „Stonehenge" и „Winchelsea" можно было выдавать публикѣ за нѣчто похожее или представляющее хотя бы отдаленный намекъ на тернеровскіе рисунки этихъ же видовъ.

§ 27. Изображеніе бури въ рисункѣ „Stonehenge".

Оригиналъ рисунка „Stonehenge" можетъ служить образцомъ изображеній грозы по подавляющей силѣ, по грандіознымъ размѣрамъ и разстояніямъ облачныхъ формъ, по ужасающимъ свойствамъ мрачныхъ сѣрнистыхъ красокъ, которыя достигнуты въ нихъ. Формы облака выражены рѣзкими углами, словно вся, такъ сказать, мускульная энергія облаковъ бьется въ каждой складкѣ, и ихъ фантастическія огненныя массы вселяютъ особый ужасъ, обладаютъ жизнью, внушающей благоговѣйный страхъ, выдѣляются въ своихъ причудливыхъ, стремительныхъ, страшныхъ очертаніяхъ, которыя подавляютъ умъ больше, чѣмъ грозный видъ ихъ грандіознаго мрака. Бѣлая молнія не въ такомъ видѣ, какъ она изображается менѣе наблюдательными или менѣе талантливыми художниками, не въ видѣ

зигзагообразныхъ укрѣпленій, а въ своей собственной величаво-неправильной формѣ льющагося огня, слетаетъ внизъ не просто по темнымъ тучамъ, но сквозь полный свѣтъ озаренной бездны къ синевѣ, которая при этомъ не можетъ ослабить блеска ея бѣлой линіи; слѣдъ послѣдней ея вспышки на землѣ страшно указывается псомъ, воющимъ надъ убитымъ пастухомъ, и овцой, которая прижалась головой къ тѣлу своего мертваго ягненка.

§ 28. Общій характеръ такихъ эффектовъ въ передачѣ Тернера. Его изображеніе падающаго дождя.

Впрочемъ, я не имѣю времени входить въ разсмотрѣніе тернеровскихъ рисунковъ бури; я могу только предостеречь публику замѣчаніемъ, что эффекты ихъ никогда не передавались въ гравюрахъ. Главныя правила Тернера слѣдующія: угловатость контуровъ, грандіозность и энергичная выразительность формъ, необыкновенная постепенность переходовъ и глубина безъ черноты. Главныя правила граверовъ (см. Paestum въ роджерсовой „Италіи“ и вышеупомянутую гравюру Stonehenge)—округленность контуровъ, отсутствіе краевъ и характера, однообразіе и чернота безъ глубины.

Выше мы недостаточно опредѣлили манеру Тернера изображать дождевую *бахрому:* или въ отдаленіи, когда она скрываетъ большую или меньшую часть раскинувшейся площади, какъ, напр., въ „Ватерло“ и „Ричмондѣ“ (съ дѣвушкой и догомъ на переднемъ планѣ), или когда она, какъ въ рисункахъ Dunstaffnage, Glencoe, St.-Michael's Mount и Slave-ship., не достигаетъ земли, но свѣшивается съ темнаго зенита волнистыми и сплетающимися линіями.

§ 29. Резюме отдѣла.

Но у меня нѣтъ времени останавливаться дольше на частностяхъ. Я долженъ отложить обсужденіе ихъ до тѣхъ поръ, пока мы не примемся за разсмотрѣніе каждой картины въ ея цѣломъ; подраздѣленіе неба, которое я сдѣлалъ для того, чтобы выяснить характерныя особенности отдѣльныхъ облачныхъ сферъ, мѣшаетъ мнѣ говорить о какомъ бы то ни было произведеніи съ точки зрѣнія концентраціи въ немъ различныхъ истинъ. Слѣдуетъ помнить, что въ настоящее время мы не претендуемъ дать свѣдѣнія или полное представленіе о всей совокупности произведеній какого бы то ни было художника, а тѣмъ болѣе объ универсальности Тернера. Мы имѣемъ только въ виду, въ предѣлахъ возможнаго объяснить, въ чемъ состоитъ правдивость и иллюстрировать ее тѣми картинами, въ которыхъ она или отчетливо выражается или явно отсутствуетъ. И только тогда, когда мы познакомимся также съ тѣмъ, что такое прекрасное, мы будемъ въ состояніи въ отдѣльномъ, подроб-

номъ разсужденіи доказывать или опровергать присутствіе естественной правды.

Выводъ, къ которому насъ приводитъ настоящее изслѣдованіе правдивости въ изображеніи облаковъ, заключается въ слѣдующемъ: старые мастера изображали только одну изъ массы системъ, которыя представляетъ видъ облаковъ; старые мастера были лживы и въ томъ немногомъ, что изображали; въ современномъ искусствѣ мы можемъ найти отчеты о всѣхъ небесныхъ формахъ или явленіяхъ, начиная съ высочайшихъ облаковъ, которыя придаютъ роскошный видъ небу, и кончая яростными парами, затмевающими пыль; и во всѣхъ этихъ отчетахъ мы находимъ самый ясный языкъ и гармоническую мысль, твердую рѣчь и истинную вѣсть, безконечную полноту и непогрѣшимую правдивость.

§ 30. Очеркъ нѣкоторыхъ видовъ естественнаго неба, въ ихъ цѣломъ по сравненію съ произведеніями Тернера и старыхъ мастеровъ.

И въ самомъ дѣлѣ, даже безъ утомительнаго анализа, произведеннаго нами, трудно понять, какъ можно, обратившись къ природѣ только на день или на часъ въ моментъ ея работы въ одной изъ благороднѣйшихъ сферъ ея дѣйствія, какъ можно сохранить уваженіе къ старымъ мастерамъ; мы видимъ, что каждое облако, которое поднимается, стоитъ неподвижно, или удаляется предъ нашими глазами, заключаетъ въ себѣ тысячи красотъ, и ни одной тѣни; никакого подобія его, ни слѣда, ни одной линіи не находимъ мы въ произведеніяхъ старыхъ мастеровъ, а между тѣмъ это облако въ каждый новый моментъ объясняетъ намъ какое-нибудь такое мѣсто въ лучшихъ произведеніяхъ современной живописи, котораго мы раньше не понимали.

§ 31. Утро на равнинахъ.

Станьте на вершинѣ какой-нибудь одинокой горы на разсвѣтѣ, когда ночные туманы только что поднимаются съ равнинъ; посмотрите, какъ ихъ массы молочно-бѣлаго цвѣта окружаютъ вершины низшихъ горъ, словно ровныя бухты и извилистые заливы, затопляющіе острова. Надъ этими горами едва брезжитъ заря, болѣе холодная и спокойная, чѣмъ безвѣтренное море при свѣтѣ полночной луны; прослѣдите, какъ первый лучъ солнца падаетъ на серебристые проходы, какъ разбивается и уносится пѣна ихъ волнистой поверхности, а внизу подъ ихъ безднами сіяющій городъ и зеленое пастбище лежатъ, подобно Атланту, между бѣлыми лентами извилистыхъ рѣкъ; лучи свѣта съ каждымъ мгновеніемъ все чаще и ярче падаютъ среди остроконечныхъ шпицовъ, сверкающихъ словно звѣзды, по мѣрѣ того какъ волнистые круги разбиваются и исчезаютъ надъ ними, и неясные гребни и

кряжи темныхъ горъ бросаютъ свои сѣрыя тѣни на равнину. Далъ ли это Клодъ? Подождите еще немного и вы увидите,

§ 32. Полдень при собирающейся грозѣ.

какъ эти разсѣянные туманы собираются въ лощинахъ и плывутъ вверхъ къ вамъ вдоль извилистыхъ долинъ, пока они принявъ радужный цвѣтъ при свѣтѣ утра *, не расположатся спокойными массами на груди болѣе высокихъ горъ; цѣлыя мили массивныхъ волнистыхъ очертаній этихъ горъ уплываютъ назадъ все дальше и дальше въ этомъ одѣяніи яркаго свѣта, пока они не пропадутъ совсѣмъ, потерявшись въ его ослѣпительномъ блескѣ, для того, чтобы появиться вверху, въ ясномъ небѣ словно безумная, свѣтлая невозможная греза; у нихъ нѣтъ подошвы, къ нимъ нѣтъ доступа; ихъ дѣйствительныя основанія исчезаютъ внизу въ мнимой, какъ бы дразнящей синевѣ глубокаго озера **. Далъ ли все это Клодъ? Подождите еще немного. Вы увидите какъ эти туманы собираются въ видѣ бѣлыхъ башенъ и становятся подобно крѣпостямъ по выступамъ, массивные и неподвижные, только съ каждымъ мгновеніемъ громоздясь все выше и выше въ небо ***, и бросая все болѣе длинныя тѣни по скаламъ; вы увидите, какъ въ блѣдной синевѣ горизонта образуется и выступаетъ впередъ масса мелкихъ, темныхъ паровъ остроконечной формы ****, которые постепенно, дюймъ за дюймомъ, покроютъ все небо сѣрой сѣтью; они отнимутъ свѣтъ у пейзажа, и набѣжавшая тѣнь остановитъ сразу и пѣніе птицъ и движеніе листьевъ; и тогда вы увидите горизонтальныя полосы черной тѣни, образующіяся подъ этими парами, увидите, какъ непонятнымъ образомъ создаются блѣдные круги по плечамъ горъ; вы никогда не увидите, какъ они формируются, но оглянитесь на мѣсто, еще чистое за минуту до того: на немъ уже явилось облако, висящее надъ стремниной, словно коршунъ, остановившійся надъ своей добычей *****. Далъ ли все это Клодъ? Затѣмъ вы почувствуете внезапный напоръ пробудившагося вѣтра, вы увидите, что эти сторожевыя башни, состоящія изъ паровъ, распускаются у своихъ основаній, и колеблющіяся занавѣски густого дождя

* Я часто видѣлъ бѣлое, тонкое, утреннее облако, имѣющее по краямъ всѣ семь цвѣтовъ радуги. Я не знаю причины этого явленія, потому что оно происходитъ не тогда, когда мы стоимъ спиной къ солнцу, но въ облакахъ близъ самаго солнца, неправильно и на неопредѣленныхъ пространствахъ, иногда происходя въ самомъ облачномъ тѣлѣ. Цвѣта отчетливы и ярки, но имѣютъ какой-то металлическій блескъ.

** Люцернское озеро.

*** St.-Maurice (Rogers's Italy).

**** Виньетка „Большая Сенъ-Бернардская гора“.

***** Виньетка, изображающа Анды.

спускаются въ долины, свѣшиваясь съ нагруженныхъ облаковъ черной изогнутой бахромой *, или блѣдными колонками, проходя вдоль озера и образуя пѣну на его поверхности при своемъ прикосновеніи. Затѣмъ, по мѣрѣ того какъ солнце садится, вы увидите, какъ гроза уносится съ горъ, покидая ихъ

§ 33. Заходъ солнца во время грозы. Ясная полночь.

окутанные испареніями склоны, нагруженные при этомъ бѣлоснѣжными, разорванными, дымообразными клочьями капризнаго пара, то уходящаго, то собирающагося вновь **; въ это время кажется, будто дымящееся солнце находится не вдали, а горитъ, подобно раскаленному до-красна шару, такъ близко, словно его можно достать; сквозь стремительный вѣтеръ и катящіяся облака оно падаетъ стремглавъ, какъ будто не намѣрено больше взойти, и окрашиваетъ весь воздухъ вокругъ себя въ красный цвѣтъ ***. Далъ ли все это Клодъ? Затѣмъ вы услышите, какъ слабѣющая буря постепенно замираетъ въ ночномъ мракѣ, и вотъ надъ вершиной восточныхъ горъ засіяетъ зеленое углубленіе ****, все ярче и ярче, пока большой бѣлый кругъ медленно выходящей луны не поднимется среди облаковъ *****, исчезающихъ шагъ за шагомъ, линія за линіей; звѣзду за звѣздой она гаситъ своимъ яркимъ свѣтомъ; и вмѣсто нихъ она бросаетъ на небо цѣлую армію блѣдныхъ, прозрачныхъ, мимолетныхъ круговъ, для того, чтобы дать свѣтъ землѣ; они движутся вмѣстѣ рука объ руку, рядъ за рядомъ, армія за арміей, столь равномѣрныя въ единствѣ своего движенія, что кажется, будто вмѣстѣ съ ними катится все небо, и земля вертится подъ ними. Поищите этого у Клода или его собратьевъ. Подождите еще съ часъ, пока снова заалѣетъ востокъ ****** и массивныя горы, катящіяся на его свѣтлѣющемъ фонѣ, подобно темнымъ волнамъ разъяреннаго моря, не утонутъ въ его пышномъ заревѣ. Взгляните, какъ бѣлые ледники извивающимися лентами сіяютъ на горахъ, словно гигантскія змѣи съ огненными чешуями; взгляните на эти колонообразныя вершины одинокаго снѣга, сіяющаго внизу словно бездны, изъ которыхъ каждая сама по себѣ составляетъ новое утро; ихъ длинныя лавины свергаются внизъ стремительными токами, ослѣпительнѣй молніи; каждая

* Гора Св. Михаила (Англійская серія).

** Иллюстрація къ Антикварію, Гольдау, недавно появившійся рисунокъ высшей категоріи.

*** Виньетка къ „Last Man“ Кэмпбелля.

**** Caerlaverock.

***** С.-Дени.

****** Альпы на разсвѣтѣ (поэмы Роджерса): Дельфы и разныя другія виньетки.

изъ нихъ шлетъ небесамъ словно жертвенный ѳиміамъ, дань гонимаго снѣга; розовый свѣтъ ихъ куполовъ окрашиваетъ небо вокругъ нихъ и надъ ними, пронизывая болѣе чистымъ свѣтомъ пурпурныя линіи его вздымающихся облаковъ, наполняя новой красотой каждый кругъ, который онъ проводитъ, пока все небо, одинъ багряный навѣсъ, не сольется съ волнующимся пламенемъ, колыхаясь своими извивами словно сонмы ангеловъ, машущіе крыльями. И тогда, когда вы не будете въ состояніи больше смотрѣть отъ восторга, когда вы падете ницъ въ благоговѣйномъ страхѣ и любви предъ Творцомъ и Создателемъ всего этого, тогда скажите, кто изъ людей лучше всѣхъ исполнилъ возложенную Имъ на него миссію.

ГЛАВА V

СВѢТОВЫЕ ЭФФЕКТЫ ВЪ ПЕРЕДАЧѢ ТЕРНЕРА

§ 1. Причины, заставляющія въ настоящее время только назвать частные свѣтовые эффекты въ передачѣ Тернера, не входя въ изслѣдованіе ихъ.

Выше (отд. II, гл. III) я изложилъ мотивы, не позволяющіе мнѣ въ настоящее время входить въ обсужденіе частныхъ свѣтовыхъ эффектовъ. Мы не можемъ правильно смотрѣть на нихъ или дѣлать относительно ихъ правильныя заключенія, пока мы не познакомимся съ принципами прекраснаго; мало того, такъ какъ я рѣшилъ въ этой части труда ограничиться изслѣдованіемъ *общихъ* истинъ, то здѣсь не мѣсто знакомиться съ частными свѣтовыми фазисами, хотя бы это и было возможно сдѣлать: сперва необходимо пріобрѣсть нѣкоторыя болѣе опредѣленныя свѣдѣнія о матеріальныхъ предметахъ, которые освѣщаются ими. Вслѣдствіе этого, въ настоящее время я представлю только вчернѣ списокъ изображенныхъ Тернеромъ свѣтовыхъ эффектовъ, происходящихъ въ различные часы дня; я назову по одной—по двѣ картины въ качествѣ примѣровъ каждаго эффекта, который мы впослѣдствіи разберемъ основательно и съ точки зрѣнія физической науки, и съ точки зрѣнія чувства. И я дѣлаю это въ надеждѣ, что черезъ нѣкоторое время поклонники

§ 2. Надежда автора на то, что ему будетъ оказана помощь при будущемъ изслѣдованіи ихъ.

старыхъ мастеровъ любезно выберутъ образцы тѣхъ же эффектовъ среди произведеній этихъ послѣднихъ и укажутъ мнѣ эти картины для сравненія съ терверовскими; такъ какъ мое ограниченное знакомство съ твореніями Клода и Пуссена не доставило мнѣ требуемаго разнообразія эффектовъ, то я буду очень благодаренъ за такую помощь.

Прилагаемый списокъ не перечисляетъ и сотой доли свѣтовыхъ эффектовъ, данныхъ Тернеромъ; онъ отмѣчаетъ только тѣ, которые особенно выдѣляются и являются представителями цѣлаго класса; можно на каждой эффектъ указать десять—двѣнадцать примѣровъ, а часто и того больше; всѣ они открываютъ свѣтовые эффекты одного и того же часа, видоизмѣненные вслѣдствіе различныхъ условій погоды, положенія и характера предметовъ, подверженныхъ имъ, а главнымъ образомъ, вслѣдствіе различія въ изображеніяхъ неба; но для нашихъ цѣлей достаточно изучить по одному примѣру изъ каждаго класса.

Буквы поставленныя въ спискѣ, обозначаютъ направленіе свѣта: F. (front light)—свѣтъ противъ зрителя, солнце находится въ центрѣ или близъ верхушки картины; L. (lateral light) — боковой свѣтъ, солнце внѣ картины, направо или налѣво отъ зрителя; L. F.—свѣтъ частью боковой, частью противъ зрителя, когда зритель смотритъ съ южной стороны, а солнце находится на юго-западѣ; L. B.—свѣтъ частью боковой, частью позади (behind) зрителя, когда онъ смотритъ съ сѣвера, а солнце на юго-западѣ.

УТРО.

	ЭФФЕКТЫ.	НАЗВАНІЯ КАРТИНЪ.
L. . .	Часъ до восхода солнца зимой. Сильная буря съ дождемъ на морѣ. Сверкаютъ молніи.	Lowestoft, Suffolk.
F. . .	Часъ до восхода солнца. Ясное небо съ свѣтлыми облаками. Заря въ отдаленіи.	Виньетка къ „Путешествію Колумба“.
L. . .	Десять минутъ до солнечнаго восхода. Сильная буря. Свѣтъ факеловъ.	Fowey Harbour.
F. . .	Восходъ солнца. Солнце только на половину надъ горизонтомъ. Ясное небо съ свѣтлыми cirri.	Виньетка къ „Human Life“.
F. . .	Солнце только что отдѣлилось отъ горизонта. Туманъ съ свѣтлыми cirri.	Альпы на разсвѣтѣ.
F. . .	Четверть часа спустя послѣ солнечнаго восхода. Небо покрыто яркокрасными облаками.	Замокъ Upnor.
L. F.	Ясное небо. Солнце выплываетъ изъ облачныхъ массъ на горизонтѣ черезъ четверть часа послѣ восхода солнца.	Orford, Suffolk.
L. F.	Тотъ же часъ. Хлопья легкихъ тумановъ по склонамъ горъ. Ясный воздухъ.	Skiddaw.
L. F.	Тотъ же часъ. Бѣгутъ легкія дождевыя облака, собирающіяся въ долинахъ.	Ookhampton.

	ЭФФЕКТЫ.	НАЗВАНІЯ КАРТИНЪ.
L. B.	Тотъ же часъ. Ночная буря поднимается съ горъ. Мертвая тишина.	Женевское озеро.
L. . .	Полчаса спустя послѣ солнечнаго восхода. Безоблачное небо.	Beaugency.
L. . .	Тотъ же часъ. Легкіе туманы ложатся на долины.	Kirkby Lonsdale.
F. . .	Тотъ же часъ. Свѣтлые cirri. Солнце тускло видиѣтся сквозь волнующійся дымъ съ пламенемъ.	Hohenlinden.
L. . .	Солнце черезъ часъ послѣ восхода. Безоблачно и ясно.	Buckfastleigh.

ПОЛДЕНЬ И ПОСЛѢ ПОЛУДНЯ.

L. B.	Полдень. Мертвая тишина. Жарко. Безоблачно.	Коринфъ.
L. . .	Тотъ же часъ. Ясно и свѣтло. Пестрыя облака.	Маякъ въ С.-Клу.
L. . .	Тотъ же часъ. Ясно. Много верхнихъ cirri.	„Шейлокъ" и другіе венеціанскіе пейзажи.
L. . .	Яркое солнце съ легкимъ вѣтромъ и облаками.	Richmond, Middlesex.
F. . .	Два часа. Облака собираются для дождя. Душно.	Warwick. Blenheim.
F. . .	Дождь начинается. Легкія облака. Вѣтеръ.	Piacenza.
L. . .	Тихій дождь. Душно.	Caldron Snout Fall.
L. F.	Очень душно. Собирается гроза.	Malvern.
L. . .	Гроза разражается, послѣ страшной духоты, съ неистовымъ вихремъ.	Winkelsea.
L. . .	Сильный дождь и вѣтеръ; свѣжо.	Llanberis, Coventry etc.
L. F.	Страшная буря съ грозою.	Stonehenge, Paestum etc.
L. B.	Гроза удаляется. Радуга. Мертвая тишина. Жарко.	Nottingham.
L. . .	Около трехъ часовъ лѣтомъ. Воздухъ свѣжъ и чистъ. Истощенныя грозовыя тучи низко спустились на горы.	Bingen.
F. . .	Лучи солнца падаютъ сквозь слабыя облака послѣ дождя.	Carew Castle.
L. . .	Послѣ полудня. Очень ясно послѣ дождя. Нѣсколько облаковъ еще на горизонтѣ. Мертвая тишь.	Saltash.
F. . .	Послѣ полудня. Безоблачно. Жарко.	Меркурій и Аргусъ. Oberwesel. Nemi.

ВЕЧЕРЪ.

L. . .	Часъ передъ заходомъ солнца. Безоблачно.	Trematon Castle.
F. . .	Полчаса передъ заходомъ солнца. Легкія облака. Туманный воздухъ.	Lake Albano. Florence.
F. . .	Четверть часа передъ заходомъ солнца. Поднимаются туманы. Легкіе cirri.	Datur Hora Quieti.

	ЭФФЕКТЫ.	НАЗВАНІЯ КАРТИНЪ.
L. F.	Десять минутъ до захода солнца. Совершенно безоблачно.	Durham.
F. . .	Тотъ же часъ. Безпорядочныя брызги освѣщенныхъ дождевыхъ облаковъ.	Solomon's Pools. Slaveship.
F. . .	Пять минутъ до захода солнца. Небо покрыто освѣщенными cirri.	Téméraire. Napoleon. Разныя виньетки.
L. B.	Тотъ же часъ. Ясное небо. Восходитъ полная луна.	Kenilworth.
F. . .	Солнце садится. Отдѣлившіеся легкіе cirri и ясный воздухъ.	Amboise.
L. . .	Тотъ же часъ. Безоблачно. Новолуніе.	Troyes.
F. L.	Тотъ же часъ. Тяжелыя грозовыя тучи. Восходъ луны.	Первая виньетка. Pleasures of Memory.
L. B.	Солнце только что сѣло. Небо покрыто облаками. Луна исчезаетъ.	Caudebec.
L. B.	Пять минутъ спустя послѣ захода солнца. Сумерки съ грозовыми облаками. Восходъ полной луны.	Wilderness of Engedi. Assos.
L. B.	Тотъ же часъ. Ясно. Легкія облака.	Montjean.
L. B.	Тотъ же часъ. Ясно. Новолуніе.	Pyramid of Caius Cestius.
L. B.	Четверть часа спустя послѣ захода солнца. Безоблачно.	Chateau de Blois.
L. F.	Полчаса спустя послѣ солнечнаго захода. Легкіе cirri.	Clairmont.
F. . .	Тотъ же часъ. Мертвая тишь на морѣ. Новолуніе и вечернія звѣзды.	Cowes.
F. . .	Три четверти часа спустя послѣ захода солнца. Луна пробивается съ трудомъ сквозь грозовыя тучи надъ соннымъ моремъ.	Folkestone.

НОЧЬ.

F. . .	Часъ спустя послѣ захода солнца. Луны нѣтъ. Свѣтъ факеловъ.	St. Julien. Tours.
F. . .	Тотъ же часъ. Луна восходитъ. Пламя печей.	Dudley.
L. F.	Тотъ же часъ. Грозовыя тучи. Восходитъ луна.	Mantes.
L. . .	Тотъ же часъ. Свѣтъ ракетъ и огня.	Джульета и ея няня.
F. . .	Полночь. Луны нѣтъ. Огни домовъ.	Calais.
F. . .	Тотъ же часъ. Свѣтъ огня.	Пожаръ палатъ парламента.
F. . .	Тотъ же часъ. Полнолуніе. Ясный воздухъ. Тонкія облака. Маяки.	Towers of the Héve.
F. . .	Тотъ же часъ. Пожаръ. Дымъ битвы. Буря.	Waterloo.
F. . .	Тотъ же часъ. Лунный свѣтъ сквозь туманъ. Зданія освѣщены внутри.	Виньетка; St. Herbert's Isle.
F. . .	Тотъ же часъ. Полнолуніе съ свѣтлымъ кольцомъ. Легкія дождевыя облака.	St. Denis.
F. . .	Полнолуніе. Совершенно ясно. Небо покрыто бѣлыми cirri.	Alnwick. Vignette of Rialto and Bridge of Sighs.

ОТДѢЛЪ IV

ПРАВДИВОСТЬ ВЪ ИЗОБРАЖЕНІИ ЗЕМЛИ

ГЛАВА I

ОБЩАЯ СТРУКТУРА

§ 1. Главные законы земной организаціи и ихъ важное значеніе въ искусствѣ.

Подъ правдивымъ изображеніемъ земли мы подразумѣваемъ правильное воспроизведеніе явленій и формъ голой земли, при чемъ мы предполагаемъ, что она совершенно лишена растительности, въ какой бы нарядъ она ни облекалась, какимъ бы видоизмѣненіямъ ни подвергалась. Голый грунтъ для пейзажиста имѣетъ то же значеніе, что голое человѣческое тѣло для историческаго живописца. Произрастаніе растительности, движеніе воды и даже облаковъ надъ землей и вокругъ нея настолько же подчинены ея формамъ, насколько складки платья и форма волосъ зависятъ отъ анатомическаго строенія животныхъ, при чемъ анатомія земли не такъ скрыта и въ лучшихъ произведеніяхъ, природы ли, или искусства, она должна выступать во всей своей чистотѣ. Законы организаціи земли такъ же точны и опредѣлены, какъ и законы тѣлосложенія животныхъ; они проще и шире, но столь же властны и ненарушимы; ихъ результатовъ можно достигнуть, не зная внутренняго механизма, но тѣмъ позорнѣе не знать ихъ, тѣмъ непростительнѣе нарушать ихъ. Они въ пейзажѣ служатъ основой всѣхъ другихъ правдивыхъ изображеній, а потому они наиболѣе необходимы, хотя бы сами по себѣ они не были привлекательны; но они столько же прекрасны, сколько важны; пренебрежительное отношеніе къ нимъ художника всегда должно кончиться безобразіемъ, какъ начинается ложью.

§ 2. Имъ обыкновенно удѣляется мало вниманія. Тщательное изученіе ихъ современными живописцами.

Такое пренебреженіе неизмѣнно существуетъ во всѣхъ твореніяхъ старыхъ мастеровъ; этотъ фактъ ускользнулъ отъ общаго вниманія потому, что очень рѣдко люди, свѣдущіе въ живописи, тратили достаточно времени на изученіе въ гористыхъ мѣстностяхъ законовъ горной структуры, а во-вторыхъ, даже изъ тѣхъ, кому и представлялись такіе случаи, немногіе понимали, что обыкновенная земля подъ ихъ ногами имѣетъ специфическую форму или управляется неизмѣнными правилами.

Такое пренебреженіе и не представляетъ собою, конечно, ничего удивительнаго послѣ того, какъ мы видѣли отношеніе старыхъ мастеровъ къ изображенію неба; отъ этихъ художниковъ, изо дня въ день лживо передававшихъ то, что постоянно находится передъ ихъ глазами, то, что составляетъ одну изъ самыхъ важныхъ и красивыхъ частей въ ихъ картинахъ, отъ этихъ художниковъ нельзя было ожидать правдивой передачи того, что они видѣли только частями и въ промежуткахъ, что являлось въ ихъ картинахъ подъ видомъ голубой линіи на горизонтѣ или свѣтлаго пятна подъ ногами изображенныхъ ими фигуръ.

Такое мѣсто отводили старые пейзажисты великолѣпнѣйшимъ явленіямъ природы. Холодные, бѣлые контуры въ самыхъ дальнихъ безцвѣтныхъ разстояніяхъ на картинахъ Клода были только намекомъ на тѣ Альпы, которые во время его прогулокъ на вершинѣ Pincian упирались своею лазурною грудью въ горизонтъ. Во время своего пребыванія среди альпійскихъ твердынь Сальваторъ научился укрывать своихъ бандитовъ только за такими жалкими обломками скалъ, что любой альпійскій потокъ швырнулъ бы ихъ внизъ какъ комокъ пѣны. Все это, конечно, должно поразить насъ, но, видя, какъ исполнены эти мѣста, мы, можетъ быть, должны скорѣе поздравлять себя, чѣмъ выражать сожалѣніе. Это обстоятельство сократило бы нашъ трудъ при изслѣдованіи правдивости въ изображеніи горъ, но современные художники обнаружили столько широты, пониманія, придали такую сложность своимъ рисункамъ горъ, что заставляютъ насъ приступить къ анализу всего разнообразія горнаго пейзажа для того, чтобы мы могли составить какое-нибудь мнѣніе объ ихъ знаніяхъ. Прежде всего мы должны получить нѣкоторое общее понятіе объ организаціи большихъ массъ, затѣмъ разбирать эти массы по частямъ, пока мы не дойдемъ до земли передняго плана, распадающейся на мелкія частицы.

§ 3. Общая структура земли. Горы—ея тѣлодвиженія, низменности—ея покойное состояніе.

Горы по отношенію къ остальному тѣлу земли являются тѣмъ же, чѣмъ сильное дѣйствіе мускуловъ по отношенію къ человѣческому тѣлу. Мускулы и сухожилья анатоміи этого послѣдняго проявляются въ видѣ горъ съ силой и конвульсивною энергіей, полной страсти, выраженія и мощи. Низменности и менѣе высокія горы являются: первыя—покойнымъ состояніемъ ея тѣла, вторыя—движеніемъ его, не требующимъ усилій, т. е. тѣмъ моментомъ, когда мускулы дремлютъ, скрытые подъ его прекрасными линіями, но тѣмъ не менѣе управляютъ этими линіями при каждомъ ихъ колебаніи. Таковъ первый великій принципъ правдиваго изображенія земли. Смыслъ горъ—тѣлодвиженіе, смыслъ низменностей — покой. И между ними мы находимъ всѣ разнообразныя проявленія движенія и покоя, начиная отъ неподвижной равнины, спящей, подобно небесной тверди, съ городами вмѣсто звѣздъ, и кончая огненной вершиной, которая, тяжело дыша своею грудью, кичась своими гигантскими членами, убравъ свое чело облаками, словно волосы спускающимися на него, держитъ своими титаническими руками небо и заявляетъ: „Я — вѣчна".

§ 4. Горы выходятъ изъ-подъ низменностей и поддерживаютъ ихъ.

Но между тѣлодвиженіями земли и живого существа есть разница; въ напряженномъ членѣ тѣла кости и сухожилья обозначаются сквозь мясо, тогда какъ возбужденная земля сбрасываетъ съ себя мясо совершенно, и ея кости выступаютъ изъ-подъ низу. Горы—кости земли; ихъ высочайшія вершины—тѣ же самыя части ея анатоміи, которыя въ низменностяхъ сокрыты подъ плотнымъ слоемъ лежащей надъ ними почвы толщиной въ двадцать пять тысячъ футовъ и которыя въ гористыхъ областяхъ подымаются огромными пирамидами или клиньями, разметавъ по сторонамъ свою земную оболочку. Массы низшихъ горъ лежатъ на ихъ склонахъ, подобно массамъ боковой каменной кладки у остова арки въ неоконченномъ мостѣ; только горы не прислоняются плотно къ центральному кряжу и по склонамъ этихъ низшихъ горъ насыпаны слои дресвы, песку, глины, образующіе почву равнины. Отсюда вытекаетъ второе великое правило истинности изображенія земли: горы должны выходить изъ-подъ всего остального и должны служить поддержкой всему; все должно покоиться въ объятіяхъ горъ, пластъ за пластомъ, равнины послѣ всего остального. Мы совершенно противорѣчимъ этой правдивости, если придаемъ горамъ такой видъ, точно онѣ лежатъ на равнинахъ или построены на нихъ. И это не только справедливо для крупныхъ масштабовъ; даже всякая меньшая скала выходитъ изъ почвы, какъ островъ изъ моря, приподнимая землю вокругъ себя на подобіе волнъ, бьющихся объ его берега.

§ 5. Строеніе равнинъ; ихъ совершенно гладкая поверхность, когда онѣ являются осадками спокойной воды.

Таково строеніе земного тѣла; при этомъ необходимо помнить слѣдующее: если земля нанесена въ большемъ количествѣ, чѣмъ необходимо для питанія моха или стѣнныхъ левкоевъ, то она нанесена или благодаря непосредственному наносному дѣйствію воды, или подъ ея направляющимъ теченіемъ и напоромъ. Всѣ равнины, годныя для обработки, суть осадки воды той или иной формы, нѣкоторыя — стремительныхъ страшныхъ потоковъ, оставляющихъ землю въ смываемыхъ берегахъ и узкихъ желобахъ; другія—это почти всегда случается въ гористыхъ мѣстностяхъ — являются медленно образовавшимися осадками спокойныхъ озеръ въ горныхъ углубленіяхъ; эти озера постепенно заполняются землею, которую наносятъ въ нихъ потоки; эта земля въ концѣ-концовъ поднимается въ уровень съ поверхностью бывшаго озера и становится столь же гладкой, какъ сама вода. Вотъ почему въ гористыхъ округахъ мы постоянно встрѣчаемъ въ горныхъ углубленіяхъ равнины, представляющія собою ровную поверхность, столь же совершенную и гладкую, какъ и вода; и изъ краевъ этихъ равнинъ подымаются отвѣсныя скалы; при этомъ отсутствуютъ какія бы то ни было указанія на формы этихъ скалъ у основанія ихъ; поверхность равнинъ такъ же спокойна, какъ поверхность озера, по краямъ котораго поднимаются такія же скалы. Каждая дельта (во всякомъ гористомъ округѣ у осадка всякаго озера существуютъ дельты) служитъ примѣромъ этого. Скалы у Альторфа ныряютъ въ равнину, которую оставило послѣ себя озеро, подъ такимъ острымъ угломъ, подъ какимъ онѣ погружаются въ настоящее озеро за часовней Телля. Равнина Арвы въ Салленчѣ ограничивается съ юго-востока горами такъ рѣзко, что я видѣлъ человѣка, уснувшаго на ней въ слѣдующемъ видѣ: его спина была прислонена къ горѣ, а ноги раскинулись на равнинѣ; склонъ, поддерживавшій его спину, поднимался надъ нимъ на 5.000 футовъ въ вышину, а ложе его ногъ тянулось передъ нимъ на пять миль. Издали кажется, будто такія равнины покоятся подобно глубокой синей неподвижной водѣ, а мощныя горы, окружающія ихъ, вырываются изъ подъ нея, бушуя и вздымаясь, словно разъяренное море. Равнина Мейрингенъ, Интерлакенъ, Альторфъ, Салленчъ, С.-Жанъ-де-Моріенъ; сама Ломбардская равнина, если смотрѣть на нее изъ Милана или Падуи, у подножія Альпъ и Аппенинъ; Кампо-Феличе у подножія Везу-

вія, — все это немногіе изъ тысячи примѣровъ, которые долженъ припомнить всякій путешественникъ.

§ 6. Иллюстрація въ тернеровской виньеткѣ „Маренго".

Пусть читатель откроетъ теперь „Италію" Роджерса на семнадцатой страницѣ и посмотритъ на виньетку, изображающую битву при Маренго. Эта виньетка не нуждается въ комментаріяхъ. Послѣ всего сказаннаго выше, нельзя не признать, что Тернеръ столько же геологъ, сколько художникъ. Это—итогъ всего высказаннаго нами, итогъ, настолько ясный и отчетливый, что и безъ всякихъ поясненій онъ навяжетъ уму впечатлѣніе описанныхъ нами явленій: и скалъ, ныряющихъ въ равнину, и совершенно гладкой, спокойной поверхности этой равнины, которая лежитъ въ ихъ объятіяхъ, и яростнаго движенія вздымающихся вершинъ.

§ 7. Главные виды формаціи, получающіеся благодаря такому строенію. Планъ нашего изслѣдованія.

По внутренней структурѣ (благодаря Тернеру, относительно ея въ настоящее время едва ли можно впасть въ заблужденіе) землю можно подраздѣлить на три главныхъ вида формаціи, которымъ геологи почти дали названія: во-первыхъ, скалы, которыя начинаются ниже всѣхъ другихъ, но подымаются такъ высоко, что образуютъ центральныя вершины, являются внутренними ядрами всѣхъ горныхъ цѣпей; во-вторыхъ, скалы, которыя грядами лежатъ на первыхъ и которыя составляютъ по размѣрамъ главную часть всякаго горнаго пейзажа; въ-третьихъ, небольшіе слои песку, дресвы и глины, которые расположены по всей поверхности, образуя равнины и земли, пригодныя для обитанія. Намъ, при изслѣдованіи правдивости изображенія въ искусствѣ, удобно принять съ нѣкоторыми измѣненіями это геологическое раздѣленіе, начавъ свое обсужденіе съ формаціи и характера высочайшихъ или центральныхъ вершинъ; затѣмъ мы перейдемъ къ общей структурѣ низшихъ горъ, включивъ въ эту группу тѣ, которыя составлены изъ разнообразныхъ породъ сланца и которые геологъ отнесъ бы къ первому виду; и наконецъ, разсмотримъ ряды этихъ горъ, когда они настолько близки, что становятся предметами передняго плана, а также структуру обыкновенной почвы, которая постоянно занимаетъ у художниковъ большую часть передняго плана. Такимъ образомъ, наша задача распадается на три части: изслѣдованіе центральныхъ горъ, низшихъ, и передняго плана.

ГЛАВА II

ЦЕНТРАЛЬНЫЯ ГОРЫ

§ 1. Сходный характеръ центральныхъ вершинъ во всѣхъ частяхъ міра.

Если гора выше всѣхъ другихъ въ своей группѣ, то изъ этого не всегда слѣдуетъ, что она принадлежитъ къ центральнымъ. Такъ, въ той цѣпи, членомъ которой является Юнгфрау, эту гору по высотѣ превосходятъ только Шрекгорнъ и Финстеръ-Аагорнъ, но она—безусловно гора второго разряда. Однако, обыкновенно центральныя горы бываютъ самыми высокими, и ихъ слѣдуетъ считать главными составными элементами горнаго пейзажа въ областяхъ снѣга. Такъ какъ онѣ состоятъ изъ одинаковаго камня во всѣхъ странахъ, то ихъ внѣшній характеръ всегда одинъ и тотъ же. Его главные признаки слѣдующіе:

§ 2. Ихъ устройство въ видѣ пирамидъ или клиньевъ, раздѣленныхъ вертикальными трещинами.

Ихъ вершины почти всегда представляютъ собою пирамиды или клинья, форму куполовъ онѣ могутъ принять благодаря лежащему сверху снѣгу, или можетъ показаться, что они принимаютъ такую форму, если на сплошной контуръ остроконечнаго хребта смотрѣть вкось и если онъ обращенъ обрывомъ къ зрителю; но всюду, гдѣ видна самая скала, верхній предѣлъ ея есть отвѣсное, отточенное остріе или рѣзкая точка; по сторонамъ ея даже нѣтъ удобныхъ склоновъ; она обыкновенно бываетъ недоступна, если не завалена снѣгомъ.

Эти пирамиды и клинья расщепляются вертикально или приблизительно такъ, образуя гладкія плоскости, идущія или вертикально или съ очень крутымъ наклономъ; они имѣютъ такой видъ, будто прислонены къ центральному клину или острію, и напоминаютъ доски, прямо приставленныя къ стѣнѣ; поверхности ихъ совершенно параллельны, ихъ расщелины вертикальны и отсѣкаютъ ихъ гладко, подобно краямъ хорошо обструганныхъ досокъ. Часто группы такихъ досокъ, если позволено будетъ такъ назвать ихъ, поднимаются выше, чѣмъ группы, находящіяся между ними и центральною вершиной, образуя такимъ образомъ отдѣльныя вершины, наклоняющіяся къ центральной. Доски разсѣкаются и вкось, иногда кривыми трещинами, иногда прямыми, обыкновенно параллельными склону одной изъ сторонъ острія, тогда какъ главное направленіе досокъ или лепестковъ параллельно направленію

другой его стороны или ведетъ прямо къ его вершинѣ. Но *повсе-извѣстное* правило излома заключается, во-первыхъ, въ томъ, что онъ чистъ и рѣзокъ, образуетъ совершенно гладкую поверхность и острые края; во-вторыхъ, въ томъ, что каждая трещина круто наклонена, и горизонтальная линія—даже приблизительно горизонтальная—здѣсь совершенно невозможна, развѣ только въ какомъ-нибудь поворотѣ кривой линіи.

§ 3. Придаетъ группамъ скалъ сходство съ артишокомъ или розой.

Вслѣдствіе этого, какъ бы ни падалъ свѣтъ, упомянутые остроконечные кряжи всегда отмѣчаются рѣзкими и опредѣленными тѣнями, обозначающими четыреугольные края досокъ, изъ которыхъ они составляются; эти тѣни иногда бываютъ вертикальными и идутъ къ вершинѣ, но чаще онѣ бываютъ параллельны одной изъ сторонъ острія и пересѣкаются второстепенными группами, параллельными другой его сторонѣ. Гдѣ расщепленій очень много, тамъ остріе часто вмѣстѣ съ группами низшихъ кряжей или остріевъ принимаетъ круглую форму, наподобіе лепестковъ артишока или розы, при чемъ всѣ они представляютъ часть главнаго острія, но откидываются назадъ отъ него, какъ лепестки распускающагося цвѣтка, развертывающіеся одинъ за другимъ; и это послѣднее обстоятельство въ большинствѣ случаевъ является признакомъ геологически вѣрнаго строенія; очень многія изъ центральныхъ остріевъ по расположенію рядовъ напоминаютъ вѣера, но эта своеобразная организація обыкновенно скрыта пирамидальными поперечными расщепленіями. Она, впервые, была открыта, кажется Де-Сессюромъ и была затѣмъ тщательно изслѣдована и подтверждена, хотя не объяснена швейцарскими геологами.

§ 4. Правильное изображеніе этихъ явленій въ Тернеровской виньеткѣ „Альпы на разсвѣтѣ".

Еслибы мнѣ пришлось читать лекціи по геологіи, и какимъ бы то ни было способомъ дать самое вѣрное представленіе о внѣшнемъ видѣ скалъ перваго разряда, обусловленномъ ихъ структурой, я оставилъ бы всякія свои описанія и обратился бы къ виньеткѣ Тернера „Альпы на разсвѣтѣ". Послѣ сказаннаго достаточно только взглянуть на нихъ. Замѣтьте точность и рѣшительность, съ которыми край самой верхней доски главной вершины отмѣченъ ея чистой темной стороной и рѣзкой тѣнью; обратите далѣе вниманіе на вторую низкую вершину на боковой сторонѣ первой, поднимающуюся только для того, чтобы снова опуститься въ область той же линіи; на двѣ расщелины въ этой вершинѣ: одна ведетъ къ верхушкѣ, другая строго параллельна большому склону, который спускается къ солнцу; замѣтьте, наконецъ, острую бѣлую стрѣлу на правой сторонѣ съ огромной трещиной, идущей отъ ея вершины, трещиной, строго четыреугольной, какъ обозначается внизу, гдѣ на ней легъ другой край скалы, но это не все; черная скала на переднемъ планѣ—также членъ массы; главный склонъ этой скалы параллеленъ склону горы, и всѣ ея трещины и линіи идутъ по тому же уклону и для того, чтобы еще сильнѣе выдѣлить красоту массы; темная громада на лѣвой сторонѣ расчленена абсолютно прямыми линіями, настолько параллельными, словно онѣ начерчены при помощи линейки; эти линіи отмѣчаютъ верхушки двухъ изъ этихъ плоскостей или досокъ, отмѣчающихъ всюду направленіе главнаго кряжа и пересѣкаемыхъ параллельными ему трещинами; на всемъ протяженіи горы вы не различите ни одной горизонтальной линіи, даже приблизительно горизонтальной. Это не можетъ быть случайностью, не можетъ быть сочинено; оно можетъ не быть прекраснымъ; быть можетъ, природа и ошиблась, создавая такой параллелизмъ, можетъ быть, она непріятна въ этой прямотѣ; но это природа, все равно восхищаемся ли мы ею или нѣтъ.

§ 5. Виньетка, изображающая Анды, и другія.

Въ виньеткѣ, которая служитъ иллюстраціей къ Жакелинѣ, предъ нами рядъ другихъ вершинъ, структура которыхъ менѣе разработана, благодаря ихъ отдаленности, но онѣ столь же ясны и вѣрны во всѣхъ пунктахъ, которые изображены здѣсь. Но, быть можетъ, самой поразительной изъ всѣхъ извѣстныхъ намъ виньетокъ является виньетка, изображающая Аосту, въ „Италіи": въ ней доведена до совершенства параллельность низшихъ и меньшихъ вершинъ съ главными линіями массы, которую онѣ образуютъ. Виньетка, изображающая Анды, вторая въ изданіи Кэмпбеля, совершенна по изображенію многочисленныхъ вертикальныхъ рядовъ досокъ, расположенныхъ въ видѣ листьевъ цвѣтка; эта послѣдняя виньетка въ особенности заслуживаетъ названія прекраснѣйшаго, самаго вѣрнаго и научнаго изображенія горныхъ формъ, какое только давалъ намъ Тернеръ; она оставляетъ мало мѣста для словъ и сомнѣній.

§ 6. Необходимость отдаленія и получающійся вслѣдствіе этого воздушный эффектъ на такихъ горахъ.

Всюду, гдѣ эти огромныя горы поднимаются надъ уровнемъ моря на высоту отъ 12000 до 24000 футовъ, онѣ составляютъ часть пейзажа, т. е. тамъ, гдѣ зритель смотритъ на нихъ изъ области растительности или даже съ такого разстоянія откуда можно увидать ихъ въ ихъ цѣлой массѣ, въ такихъ случаяхъ эти горы непремѣнно отстоятъ отъ зрителя на такомъ разстояніи, что становятся воздушными и неясными во всѣхъ своихъ деталяхъ. Ихъ вершины и всѣ тѣ болѣе высокія массы, о характерѣ которыхъ мы говорили, ни въ коемъ случаѣ не могутъ от-

стоять ближе, чѣмъ на разстояніи двѣнадцати, пятнадцати миль; для того, чтобы подойти къ нимъ ближе, зритель долженъ взбираться, долженъ оставить область растительности и распространить свое созерцаніе только на часть и очень ограниченную часть тѣхъ горъ, по которымъ онъ всходитъ. Поэтому для того, чтобы намъ казалось, что горы высятся надъ растительностью, для того, чтобы онѣ представились въ цѣлой массѣ, онѣ *непремѣнно должны* быть далеко. Большинство художниковъ обыкновенно изображаютъ горизонтъ отстоящій въ пятнадцати миляхъ, какъ будто это просто воздухъ; и хотя воздухъ вверху чище, и вершины горъ, благодаря этому, можно видѣть чрезвычайно отчетливо, несмотря на это, онѣ никогда не могутъ имѣть темныхъ или густыхъ тѣней или рѣзко и рельефно выступать своей темнотой изъ свѣта. Ясными онѣ могутъ быть, но легкими онѣ должны быть, и ихъ главная характерная черта, отличающая ихъ отъ другихъ горъ, это—отсутствіе видимой плотности. Онѣ поднимаются въ утреннемъ свѣтѣ скорѣе въ видѣ рѣзко очерченныхъ тѣней, брошенныхъ на небо, чѣмъ въ видѣ плотныхъ массъ земли. Ихъ освѣщенныя стороны чисты, розоваго цвѣта, подобны облакамъ, ихъ тѣневыя мѣста опаловаго цвѣта, прозрачны, блѣдны и часто ихъ трудно отличить отъ окружающаго ихъ воздуха, такъ что верхушка горы видна въ небѣ только благодаря обрывкамъ неподвижнаго огня.

§ 7. Изображеніе этихъ явленій совершенно отсутствуетъ въ старинной живописи.

Позвольте мнѣ теперь предложить еще одинъ вопросъ (хотя я и не мало уже предлагалъ ихъ), оставили ли намъ старые мастера въ своихъ произведеніяхъ отчетъ хоть о чемъ-нибудь подобномъ? Въ ихъ картинахъ нѣтъ даже слѣдовъ, нѣтъ ни малѣйшей попытки изобразить ряды этихъ высокихъ горъ; что же касается такихъ рисунковъ этихъ формъ, какіе мы находимъ у Тернера, то ихъ у старыхъ мастеровъ можно искать съ такимъ же успѣхомъ, какъ у китайцевъ. Можетъ быть, они совершенно правильны; весьма вѣроятно, что ихъ авторы обладали вполнѣ развитымъ вкусомъ и способностью самаго правильнаго сужденія, когда наполняли свои картины кротовыми бугорками и песчаными кучами. Очень можетъ быть, что изсохшіе заразные берега Аверна, песокъ и шлаки Кампаніи—болѣе возвышенные предметы, чѣмъ Альпы. Но какая это ограниченная истина, если вообще слово „истина“ тутъ примѣнимо: на протяженіи пятидесяти страницъ мы изучаемъ явленіе за явленіемъ, видъ за видомъ въ облакахъ и горахъ (и не только отдѣльныя явленія или виды, но крупные и важные классы ихъ), и намъ нечего сказать, когда мы обращаемся

къ старымъ мастерамъ; ихъ нѣтъ здѣсь. И все-таки это называютъ изображать природу „въ цѣломъ“.

§ 8. Характерныя черты Альпъ, изображаемыхъ Клодомъ на отдаленныхъ разстояніяхъ.

Такимъ образомъ у старыхъ мастеровъ нѣтъ и слѣдовъ какой бы то ни было попытки изобразить свойства высочайшихъ горъ, созерцаемыхъ на сравнительно близкомъ разстояніи; но они, очевидно, до нѣкоторой степени задумывались надъ горами, какъ источниками свѣта въ крайнемъ отдаленіи; возьмите, напр., прославленную картину Клода въ нашей Національной галлереѣ: „Бракъ Исаака и Ревекки“. Я ни на минуту не сомнѣваюсь въ томъ, что это самая отвратительная копія: во всей картинѣ нѣтъ ни одного приличнаго штриха или даже линіи. Но такъ какъ знатоки считаютъ ее картиной Клода, такъ какъ въ нашей галлереѣ она выдается за произведеніе Клода, такъ какъ публика ежедневно восхищается въ ней твореніемъ Клода, то я могу по крайней мѣрѣ предположить, что въ ней имѣются тѣ достоинства Клода, которыя обыкновенно возбуждаютъ удивленіе публики, хотя она и не обладаетъ ни однимъ изъ достоинствъ, дающихъ ему право на такое удивленіе. Такъ я думалъ и буду постоянно думать относительно этой картины, въ особенности относительно ея формъ, гдѣ копировщикъ не могъ внести большихъ измѣненій. Вдали на этой картинѣ (такъ же, какъ въ картинѣ „Синонъ передъ Пріамомъ“; относительно этой послѣдней не можетъ быть сомнѣнія, что она по крайней мѣрѣ хоть въ нѣкоторыхъ частяхъ оригиналъ, группа деревьевъ въ центрѣ ея прекрасный образецъ живописи) находится какой-то бѣлый предметъ, который, повидимому, долженъ изображать снѣговую гору, потому что никакой другой цѣли въ немъ усмотрѣть нельзя. Ни одна гора достаточна высокая для того, чтобы быть покрытой вѣчнымъ снѣгомъ, не можетъ спускаться на горизонтѣ такъ низко, какъ этотъ предметъ Клода, если она не отстоитъ отъ насъ въ разстояніи пятидесяти, семидесяти миль, хотя на такомъ разстояніи края и контуры бываютъ неизмѣнно рѣзкими, всѣ условія воздушной перспективы, слабость тѣни, изолированность свѣта, которыя, какъ я указывалъ, характеризуютъ Альпы на разстояніи пятнадцати миль, дѣйствуютъ здѣсь въ утроенной степени; горы поднимаются изъ горизонта подобно прозрачнымъ туманамъ, который можно отличить отъ настоящаго тумана только благодаря ихъ необыкновенно острымъ краямъ и блестящимъ, сверкающимъ обрывкамъ южнаго свѣта. Эти горы такъ же безтѣлесны, какъ самый воздухъ, и на этихъ далекихъ разстояніяхъ благодаря тому, что воздушны,

§ 9. Совершенное отсутствіе грандіозности и воздушной дали.

онѣ производятъ впечатлѣніе огромныхъ массъ въ большей степени, чѣмъ если бы поднимались въ видѣ башенъ надъ головой зрителя. Пусть зритель скажетъ мнѣ откровенно, есть ли у Клода хоть малѣйшіе слѣды, хотя бы тѣнь самой жалкой, самой ничтожной попытки достигнуть этихъ эффектовъ. Развѣ этотъ бѣлый предметъ на горизонтѣ выглядитъ отстоящимъ на семьдесятъ миль? Развѣ онъ кажется легкимъ, поблекшимъ, развѣ глазу приходится, прежде чѣмъ найти, искать его? Развѣ онъ выглядитъ высокимъ или огромнымъ? Развѣ онъ производитъ внушительное впечатлѣніе? Вы не можете не чувствовать, что въ этомъ горизонтѣ нѣтъ слѣдовъ, нѣтъ подобія правды, быть можетъ этотъ предметъ сдѣланъ художественно по тому блеску, который онъ даетъ дали (хотя, насколько я могу судить, онъ даетъ только холодъ), но въ той отрасли живописи, на которой покоится главнымъ образомъ слава Клода, именно въ области воздушной перспективы, этотъ предметъ—вызовъ, брошенный въ самое лицо природѣ.

Но существуютъ еще худшіе промахи въ этой злосчастной дали.

§ 10. И нарушеніе специфическихъ формъ.

Воздушная перспектива не есть дѣло первостепенной важности, потому что природа сама нарушаетъ ея законы, и даже слишкомъ смѣло, хотя никогда при такихъ обстоятельствахъ, какъ въ картинѣ Клода; но есть нѣкоторые законы, которыхъ она не нарушаетъ никогда, именно законы формы. Всякая гора, достигающая сферы вѣчнаго снѣга, обладаетъ безконечной сложностью формы. Ея основаніе составлено изъ сотни меньшихъ горъ, и отъ нихъ огромныя подпоры сходящимися рядами устремлены къ центральной вершинѣ. Нѣтъ исключеній изъ этого правила; всякая гора въ 15000 футовъ высоты поднимается всегда съ такой тщательной и разнообразной отдѣлкой. Вслѣдствіе этого, на отдаленномъ разстояніи, когда цѣпи такихъ вершинъ можно видѣть всѣ одновременно, сложность формъ становится прямо гигантской; въ близкихъ пейзажахъ можно отыскать огромныя цѣльныя массы, составленныя изъ линій, которыя безъ перерыва тянутся на разстояніи тысячи футовъ и болѣе; но когда эти массы отстоятъ въ семидесяти миляхъ отъ насъ, контуры физически не могутъ быть непрерывными, потому что въ этомъ случаѣ ихъ огромныя черты превращаются въ зазубрины и кочки, онѣ свалены и нагромождены въ страшномъ безпорядкѣ. Для того, чтобы въ разстояніи семидесяти миль получилась непрерывная форма, линіи горъ должны не прерываться на протяженіи цѣлыхъ лигъ, а это, повторяю, физически невозможно. Вотъ почему эти горы Клода, въ которыхъ нѣтъ указанія на отвѣсныя, вертикальныя вершины, характеризующія, какъ мы видѣли, центральные ряды, у которыхъ мягкіе края вмѣсто рѣзкихъ простыя формы (одна линія до равнины съ каждой стороны) вмѣсто разнообразныхъ и прерывистыхъ; которыя сдѣланы сырой бѣлой краской, не заключаютъ въ себѣ ни прозрачности, ни туманнаго покрова, ни воздуха, не поднимаются въ видѣ неопредѣленной, молочнаго цвѣта массы, всегда характеризующей отдаленные снѣга—вотъ почему эти горы Клода имѣютъ форму и цвѣтъ не Альпъ, а мѣловыхъ грудъ въ печахъ для обжиганія извести. Онѣ лишены энергіи, высоты, разстоянія, блеска и разнообразія, это—творенія человѣка (все равно Клодъ ли это, или другой), который никогда не чувствовалъ природы, никогда не зналъ искусства.

Впрочемъ, я не сталъ бы особенно останавливаться на недостаткахъ этой картины, которую считаю копіей, если бы видѣлъ, что въ самыхъ настоящихъ своихъ произведеніяхъ Клодъ когда-нибудь придавалъ крайней дали характерныя черты природы.

§ 11. Даже въ его лучшихъ произведеніяхъ.

Хотя въ его лучшихъ картинахъ всегда прекрасно передается *воздухъ*, который совершенно отсутствуетъ въ упомянутой копіи, но и въ нихъ настоящія черты отдаленныхъ горъ совершенно упущены или искажены; между нами и этой копіей есть воздухъ, но на разстояніи десяти, а не семидесяти миль. Разсмотримъ нѣсколько подробнѣе, что происходитъ въ подобныхъ случаяхъ въ природѣ.

Сложность формы, которая, какъ я показалъ, всегда присуща контурамъ, въ наименьшей степени свойственна самому корпусу массъ.

§ 12. Дальнѣйшее объясненіе характера горныхъ цѣпей въ отдаленномъ разстояніи.

Во всѣхъ длинныхъ рядахъ горъ есть пять—шесть боковыхъ, отдѣленныхъ глубокими долинами боковыхъ цѣпей, которыя возвышаются между зрителемъ и центральнымъ рядомъ, выставляя свои верхушки одну за другой, словно волна за волной, пока глазъ не дойдетъ до самыхъ легкихъ и высокихъ формъ главной цѣпи. Эти послѣдовательные ряды,—я говорю не только объ Альпахъ, но о горахъ вообще,—поднимаясь даже не выше 3000 футовъ надъ уровнемъ моря, кажутся на далекомъ разстояніи просто вертикальными тѣнями съ острыми контурами; эти тѣни тѣмъ рѣзче отдѣлены другъ отъ друга, чѣмъ ближе онѣ къ намъ; только съ величайшимъ трудомъ глазъ можетъ различить какую-нибудь плотность или округленность въ нихъ; освѣщенныя и тѣневыя стороны плотныхъ формъ одинаково теряются въ смыслѣ атмосферы, и гора кажется просто плоской пеленой съ острыми краями; многочисленныя горы пересѣкаютъ другъ друга, возвышаются одна надъ другой, становясь все блѣд-

нѣе по мѣрѣ удаленія. Это самое простое и легкое расположеніе, какое только возможно, и при томъ и въ искусствѣ и въ природѣ оно выражаетъ разстояніе и размѣры, чего никакимъ другимъ путемъ нельзя достигнуть. Если цѣлая масса горы представляетъ только одну тѣнь, то самое незначительное различіе въ тѣни, какое только возможно, отдѣляетъ ихъ другъ отъ друга, и такимъ образомъ можно выразить десять—двѣнадцать разстояній, когда самая темная и ближайшая гора имѣетъ воздушно-сѣрый цвѣтъ, блѣдный, какъ небо; красота такихъ распредѣленій, если они, какъ бываетъ въ природѣ, доведены до высшей своей ступени, представляетъ, быть можетъ, самую поразительную черту, связанную съ горнымъ пейзажемъ.

§ 13. Видъ необыкновенной прозрачности ихъ

Никогда въ отдаленнѣйшемъ разстояніи вы не уловите ничего похожаго на плотныя формы или выпуклости горъ. Каждая изъ нихъ представляетъ собою безжизненную, плоскую, перпендикулярную пелену или тѣнь съ острымъ краемъ, получающимъ наибольшую темноту у вершины и теряющимъ ее по мѣрѣ того, какъ онъ спускается внизъ; этотъ край одинаково теменъ, все равно—обращенъ ли онъ къ свѣту или въ противоположную отъ него сторону. И изъ всѣхъ этихъ горныхъ тѣней, послѣдовательно идущихъ другъ за другомъ, вы, вѣроятно, насчитаете съ полдюжины, одну за другой, изъ которыхъ каждая съ необыкновенною ясностью обнаруживаетъ каждое углубленіе, каждую вершину въ контурахъ, но ни одна изъ нихъ не носитъ ни малѣйшихъ слѣдовъ плотности; напротивъ, онѣ кажутся столь прозрачными, что я нерѣдко видѣлъ такое явленіе: близкая конусообразная гора своей вершиной попадаетъ въ раздѣлъ двухъ другихъ отдаленныхъ горъ, такъ что правый склонъ ближайшей горы кажется продолженіемъ праваго склона лѣвой отдаленной горы и vice versa; и невозможно отрѣшиться отъ впечатлѣнія, будто одна изъ болѣе отдаленныхъ вершинъ видима *сквозь* другую.

§ 14. Иллюстрируется произведеніями Тернера и Стэнфильда. Барромейскіе острова послѣдняго.

Для иллюстраціи этихъ явленій я могу указать гравюры двухъ рисунковъ, изображающихъ одну и ту же цѣпь отдаленныхъ горъ, именно Барромейскіе острова Стэнфильда съ С.-Готардомъ въ отдаленіи и тернерову Арону также съ виднѣющимся вдали С.-Готардомъ. Я далекъ отъ того, чтобы выставлять первую гравюру какъ образецъ стэнфильдова таланта, или въ качествѣ произведенія, подрывающаго его славу; это—несчастное твореніе, загубленное граверомъ, и столь же нетипично для Стэнфильда, сколько непохоже на природу; но этого-то мнѣ и надо

для объясненія той спеціальной ошибки, о которой я говорю; я думаю, что показать эту ошибку тамъ, гдѣ она встрѣчается случайно и стоитъ одиноко въ произведеніяхъ великаго художника, лучше, чѣмъ указывать ее тамъ, гдѣ она сливается съ другими ошибками и неправильностями въ произведеніяхъ низшихъ художниковъ. Первая изъ этихъ гравюръ служитъ примѣромъ того, чѣмъ не бываютъ горы на отдаленномъ разстояніи, вторая—того, чѣмъ онѣ бываютъ. Въ первой предъ нами горы, покрытыя заплатами свѣта, который имѣетъ одинаковую силу, независимо отъ того—близокъ или далекъ онъ, при чемъ всѣ разстоянія смѣшаны вмѣстѣ; между тѣмъ глазъ получаетъ впечатлѣніе, будто свѣтъ падаетъ такъ, что можетъ выдѣлить детали плотныхъ формъ; но не находя ничего, кромѣ безвкусныхъ и безформенныхъ пространствъ, обнаруженныхъ этимъ свѣтомъ, глазъ вынужденъ предположить, что вся масса горъ совершенно однообразна и лишена характера, и впечатлѣніе, полученное имъ, нисколько не сильнѣе, или пріятнѣе, чѣмъ впечатлѣніе, получаемое отъ группы песчаныхъ кучъ, потерявшихъ всякую форму вслѣдствіе послѣдняго дождя.

§ 15. „Арона“ Тернера.

Сравните съ этою гравюрой изображеніе дали въ тернеровской „Аронѣ“. Нѣтъ никакой возможности сказать, какимъ путемъ падаетъ свѣтъ на отдаленныя горы; только постепенно возрастающая отчетливость краевъ, обращенныхъ къ свѣту, даетъ указаніе на это; требовалось величайшее вниманіе для того, чтобы достигнуть этой отчетливости и въ то же время сохранить постепенность переходовъ и совершенство формы. Всѣ остальныя части горъ представляютъ собою неопредѣленный туманъ. Выражая эти края, одинъ надъ другимъ, все болѣе и болѣе рѣшительно, Тернеръ далъ намъ между правой стороной картины и снѣгомъ пятнадцать разстояній, при чемъ каждое изъ нихъ само трепещетъ, полно измѣненій; въ немъ безконечное число собственныхъ подраздѣленій. Кое-что можно уловить даже въ гравюрѣ: всѣ главныя черты выражены хорошо. Я думаю, что даже самый неопытный глазъ сразу почувствуетъ правду въ этомъ изображеніи разстояній при сравненіи съ произведеніемъ Стэнфильда. Въ послѣднемъ глазъ улавливаетъ отчасти форму, и она такъ приковываетъ его вниманіе, что больше онъ уже ничего не видитъ; благодаря этому глазъ выноситъ впечатлѣніе, будто горы находятся на такомъ разстояніи, на которомъ ихъ можно видѣть отчетливо; но этой отчетливости нѣтъ вслѣдствіе отсутствія свѣта или вслѣдствіе тусклости атмосферы, и такимъ образомъ получается эффектъ небольшого отдаленія

при тускломъ свѣтѣ и неясномъ воздухѣ. Въ тернеровской гравюрѣ глазъ не находитъ самой матеріи горъ, и его вниманіе тѣмъ сильнѣе прикрѣпляется къ контурамъ, которые онъ видитъ; поэтому выносится впечатлѣніе, будто горы находятся слишкомъ далеко, для того, чтобы ихъ можно было отчетливо видѣть; но онѣ становятся ясными, благодаря яркости свѣта и чистотѣ атмосферы, и такимъ образомъ получается эффектъ далекаго разстоянія, интенсивнаго свѣта и кристально-чистой атмосферы.

§ 16. Большіе предметы въ крайнемъ отдаленіи всегда характеризуются рѣзкими контурами.

Эти истины мы неизмѣнно находимъ въ каждомъ изъ тернеровскихъ отдаленій, т. е. онѣ навязываютъ нашему вниманію всегда два главныхъ факта: прозрачность или легкость массъ и рѣзкую выраженность краевъ. Я хочу въ особенности остановиться на этой рѣзкости краевъ, потому что она—не случайное явленіе природы; она—вѣрный характерный признакъ всѣхъ большихъ разстояній. Было бы грубой ошибкой думать, что слегка намѣченныя или расплывающіяся линіи характерны для отдаленныхъ *большихъ* предметовъ; онѣ могутъ быть характерны только тогда, когда, какъ указано выше (От. II, гл. IV, § 4), фокусъ глаза не примѣненъ къ нимъ; но, когда глазъ прямо устремленъ въ даль, расплывающіяся линіи могутъ служить лишь признакомъ того, что между нами и предметомъ находится густой туманъ, а не того, что предметъ удаленъ отъ насъ. Если предметъ характеренъ по своимъ контурамъ, какъ, наприм., дерево или мшистый камень, то чѣмъ болѣе онъ удаленъ отъ насъ, тѣмъ рѣзче контуры цѣлой массы, хотя при этомъ частныя подробности могутъ перепутаться, какъ показано въ той же главѣ. Дерево, стоящее въ пятидесяти ярдахъ отъ насъ, какъ масса, имѣетъ мягкіе контуры, потому что листья и пересѣченія производятъ извѣстное дѣйствіе на глазъ; но помѣстите это дерево въ пятидесяти миляхъ разстоянія, и его контуры окажутся столь рѣзкими, что вы не въ состояніи будете отличить его отъ скалы. То же бываетъ и съ горами: въ пяти—шести миляхъ разстоянія, и верескъ, и кустарникъ и неровности шероховатой почвы, и камень, все это еще производитъ извѣстное дѣйствіе на глазъ и, перепутываясь и сливаясь, смягчаетъ контуры, какъ описано выше. Но отодвиньте гору на сорокъ миль, и вы получите контуры острые какъ ножъ. Отодвиньте ее на семьдесятъ—восемьдесятъ миль, какъ въ данномъ случаѣ Альпы, и хотя масса ея становится легче и прозрачнѣе утренняго тумана, ея контуры прямо неподражаемы по своей необыкновенной остротѣ. Такимъ образомъ, характернѣйшей чертой крайней дали является всегда необычайная рѣзкость краевъ

Если вы смягчите контуры, вы либо помѣстите туманъ между собою и предметомъ и уменьшите ваше разстояніе, потому что сквозь туманъ нельзя видѣть такъ же далеко, какъ сквозь чистый воздухъ; либо, если вы сохраните впечатлѣніе чистаго воздуха, вы придвинете предметъ близко къ зрителю, уменьшите соотвѣтственно размѣры предмета, а если воздушные цвѣта, чрезвычайная синева, и т. д., будутъ сохранены, вы изобразите невозможное.

§ 17. Отсутствіе этой рѣзкости у Клода.

Возьмите изображеніе дали у Клода на правой сторонѣ картины, отмѣченной 244 № въ Дѣльвичской галлереѣ *. Она столь чистаго голубого цвѣта, какой только когда-нибудь сходилъ съ палитры густымъ слоемъ краски. Вы не можете видѣть сквозь нее; въ ней нѣтъ и слѣдовъ прозрачности или легкости, края въ ней мягки и тупы. Такимъ образомъ, если имѣлись въ виду близкія горы, эта синева невозможна и невозможно отсутствіе деталей въ чистой атмосферѣ, которая разлита по всей картинѣ; если же имѣлась въ виду крайняя даль, то невозможны тупые края и отсутствіе прозрачности. Я не знаю ни одного изображенія дали у художниковъ итальянской школы, къ которымъ не было бы вполнѣ примѣнимо это же замѣчаніе, за исключеніемъ одного — двухъ произведеній Николая Пуссена. При какомъ угодно предположеніи, они вводятъ, по крайней мѣрѣ, двѣ невѣроятности.

§ 18. Тернеръ всегда передаетъ ее.

Мнѣ едва ли нужно упоминать еще о какомъ-нибудь произведеніи Тернера, потому что въ каждомъ его изображеніи дали образцово переданы всѣ эти факты. Посмотрите на послѣднюю виньетку „Farewell“, въ роджерсовой „Италіи“; обратите вниманіе на необыкновенную остроту всѣхъ краевъ, которыя почти переходятъ въ линіи на далекомъ разстояніи; между тѣмъ на переднемъ планѣ вы едва найдете хоть одинъ рѣшительно выраженный край. Посмотрите на отдаленныя горы въ иллюстраціяхъ къ Скотту: „Dunstaffnage“ „Glencoe“ и „Loch Achray“. Въ послѣдней лѣвая сторона Ben Venue дѣйствительно выражена темной линіей. Манера Тернера изображать эти мѣста ясно видна во всѣхъ его рисункахъ; мы не часто встрѣчаемъ въ его законченныхъ произведеніяхъ смѣлые штрихи влажной краски; но въ этихъ отдаленныхъ разстояніяхъ (что мы уже раньше видѣли въ его тѣняхъ) всѣ эффекты переданы штрихами самаго влажнаго блѣднаго цвѣта; бумага, вѣроятно, повертывалась вверхъ ногами, такъ что самый плотный край могъ оставаться у вершины горы по мѣрѣ того, какъ

* Одно изъ самыхъ истинныхъ произведеній Клода, мнѣ извѣстныхъ.

высыхала краска. Въ „Битвѣ при Маренго" этотъ принципъ проведенъ еще дальше: для изображенія крайняго отдаленія даны только рѣзкіе контуры, тогда какъ всѣ другія горы въ картинѣ темнѣе всего у краевъ. Эта гравюра, хотя она выполнена грубо, принадлежитъ къ прекраснѣйшимъ иллюстраціямъ характера горъ и ихъ грандіозности.

§ 19. Эффекты снѣга, и недостаточно тщательное изученіе ихъ.

Таковы главныя характерныя черты высочайшихъ остроконечныхъ вершинъ и всѣхъ горъ на далекихъ разстояніяхъ, если разсматривать только скалы сами по себѣ и воздушныя явленія, спеціально относящіяся къ нимъ. Но необходимо разсмотрѣть еще одинъ вопросъ, именно—измѣненіе ихъ формъ въ зависимости отъ лежащаго на нихъ снѣга.

Изображенія горнаго пейзажа почти столь же обычны, какъ и изображенія луннаго свѣта, и обыкновенно исполняются тѣмъ же разрядомъ художниковъ, т. е. самыми неспособными; нѣтъ ничего легче, какъ изобразить луну въ видѣ бѣлой облатки на черномъ фонѣ или нацарапать бѣлые рога на облачномъ небѣ. И несмотря на это, среди произведеній фламандской школы можно найти лишь нѣсколько цѣнныхъ изображеній зимы, и лишь нѣсколько искусныхъ образцовъ эффекта—среди произведеній современыхъ художниковъ, какъ наприм., Hunt'а и де-Уайнта. Но всѣ такія попытки кончаются только эффектомъ. Я никогда не видалъ ни одного рисунка снѣгового *вѣнка*, сдѣланнаго, я не говорю уже совершенно, но хотя бы прилично *.

Я сомнѣваюсь, можно ли въ области неорганической природы найти предметъ болѣе совершенный по красотѣ, чѣмъ свѣжій, глубокій сугробъ снѣга, созерцаемый при тепломъ свѣтѣ**. Его изгибы полны непостижимаго совершенства и измѣнчивости; его поверхность отличается такой же изысканностью, какъ и его прозрачность; его свѣтъ и тѣни неисчерпаемы по своему разнообразію, неподражаемы по своей законченности: тѣни рѣзко выражены, блѣдны, воздушнаго цвѣта; отражаемый свѣтъ, яркій и обильный, встрѣчается съ потоками льющагося свѣта. Рука смертнаго не въ силахъ даже приблизительно передать величія и красоты этого

* Лучшіе снѣговые пейзажи (за однимъ только именно исключеніемъ, что не переданы снѣговыя гирлянды), которые мнѣ приходилось когда-нибудь видѣть, принадлежатъ почти неизвѣстному художнику, мистеру Wallis. Его произведенія никогда не принимаютъ на наши выставки. Такіе отказы обыкновенно вполнѣ справедливы, но я зналъ нѣсколько исключеній, и этотъ художникъ принадлежитъ именно къ таковымъ.

** Ср. Ч. III., От. I, гл. 9, § 5.

снѣга, но при тщательномъ стараніи и умѣньи, можно, по крайней мѣрѣ, хоть намекомъ дать понятіе о высокой цѣнности его формъ, о природѣ его свѣта и тѣней; и никто не пытался этого сдѣлать; это доступно только художникамъ высшаго разряда, и въ обычномъ пейзажѣ снѣгъ заключаетъ въ себѣ что-то такое, чего подобные люди не любятъ. Но когда тѣ же свойства проявляются въ грандіозномъ альпійскомъ масштабѣ и въ такомъ положеніи, что не мѣшаютъ проявленію жизни, тогда я не понимаю, почему ими пренебрегаютъ, какъ это дѣлалось до сихъ поръ; единственнымъ объясненіемъ является та трудность, которую представляетъ попытка примирить блескъ снѣга съ живописнымъ свѣтомъ и тѣнью; эта трудность такъ велика, что большинство хорошихъ художниковъ или обезображиваютъ или обходятъ большую часть верхнихъ альпійскихъ видовъ. Они ограничиваются такими легкими намеками на ледники, что не находятъ нужнымъ старательно изучать ихъ формы. Благодаря обычнымъ преувеличеніямъ зло еще усиливается. Я видѣлъ этюдъ съ натуры одного изъ самыхъ способныхъ нашихъ пейзажистовъ, въ которомъ ошибочно принялъ облако за снѣговую вершину, и это облако, понятое такимъ образомъ, выросло въ чудовищную массу невозможной высоты и непонятной формы; между тѣмъ самая гора, за которую ошибочно было принято облако, хотя и образовывала уголъ въ восемнадцать двадцать градусовъ вмѣсто приписанныхъ ему пятидесяти, тѣмъ не менѣе имѣла такую изысканную форму, что у ней могъ поучиться Фидій. Набрасывая эскизы по такому методу, художникъ всегда обреченъ на неуспѣхъ; я не видалъ ни одного примѣра серьезнаго изученія кѣмъ-нибудь снѣговыхъ горъ. Поэтому тамъ, гдѣ такія горы введены, ихъ рисунокъ совершенно непонятенъ; формы ихъ похожи на формы бѣлыхъ скалъ или скалъ, словно пудрой слегка посыпанныхъ снѣгомъ; онѣ ясно свидѣтельствуютъ о томъ, что художники не только никогда не изучали горъ тщательно снизу, но и никогда не взбирались въ снѣговую область. Лучшими являются гардинговы изображенія высокихъ альпійскихъ горъ (см. гравюры Шамуни и другія въ иллюстраціяхъ къ Байрону), но и онъ не обнаруживаетъ никакого пониманія ихъ дѣйствительной анатоміи. Тернеръ неизмѣнно обходитъ эту трудность, хотя онъ обнаружилъ свою способность вступить съ ней въ схватку въ изображеніи льда въ Liber Studiorum (Mer de Glace); это очень холодный и скользкій ледъ; о щитахъ и вѣнкахъ верхняго снѣга и онъ не имѣетъ никакого понятія. Даже виньетки къ поэмамъ Роджерса неудовлетворительны въ этомъ отношеніи. Было бы напрасно пытаться дать здѣсь детальный отчетъ о явле-

ніяхъ верхнихъ снѣговъ, но можно выяснить тѣ главные принципы, которые каждый художникъ обязанъ помнить, когда ему приходится рисовать Альпы.

§ 20. Общіе принципы снѣговыхъ формъ на Альпахъ.

Снѣгъ измѣняется въ зависимости отъ лежащихъ подъ нимъ горныхъ формъ въ родѣ того, какъ платье измѣняется въ зависимости отъ анатоміи человѣческаго тѣла. И подобно тому какъ нельзя сдѣлать хорошо платья, не зная находящагося подъ нимъ тѣла, такъ нельзя хорошо нарисовать Альпы, если предварительно не изучить нижнихъ формъ, а затѣмъ уже наложить снѣгъ.

Каждая высокая альпійская гора имѣетъ на себѣ столько снѣгу, сколько она можетъ удержать. И замѣтьте, это не просто слой снѣгу извѣстной глубины, это снѣгъ, который наваливается до тѣхъ, пока гора не въ состояніи уже больше удержать. Зимою излишекъ не спадаетъ внизъ, потому что, будучи скрѣпленъ безпрерывнымъ морозомъ, снѣгъ можетъ держаться на альпійской горѣ въ большемъ количествѣ, чѣмъ можетъ доставить его каждая отдѣльная зима; онъ скатывается въ первый ласковый весенній день гигантскими лавинами. Затѣмъ начавшееся таянье продолжается и постепенно удаляетъ со всѣхъ крутыхъ скалъ небольшое количество снѣга, который представлялъ собою все, что онѣ могли удержать, оставляя ихъ черными и голыми среди загроможденныхъ снѣгомъ полей невѣдомой глубины; эти груды снѣга покрываютъ огромныя долины и менѣе крутыя части горной поверхности.

Отсюда слѣдуетъ, что даже глубочайшій снѣгъ не можетъ принять или опредѣлить настоящія формы скалъ, на которыхъ онъ лежитъ, но онъ свѣшивается отъ вершины къ вершинѣ непрерывными большими гирляндами или покрываетъ огромными цѣльными сводами цѣлыя группы вершинъ, которыя въ состояніи удержать его въ достаточномъ количествѣ. Эти гирлянды и своды въ образованіи своихъ изгибовъ и въ измѣненіи своихъ размѣровъ находятся въ зависимости отъ силы и преобладающаго направленія зимнихъ вѣтровъ.

Такимъ образомъ мы имѣемъ разнообразныя указанія на находящіяся внизу горныя формы: во-первыхъ, просто налетъ, который быстро исчезаетъ и который проявляется въ видѣ брызговъ и пудры послѣ бури на высокихъ вершинахъ, во-вторыхъ, неглубокую кору; она наводится словно глазурь, по крутымъ склонамъ, когда снѣгъ, обильно тая, стремится внизъ, и снова замерзаетъ ночью; въ-третьихъ, глубокій снѣгъ; онъ болѣе или менѣе сжимается или видоизмѣняется неожиданными возвышеніями слу-

чайныхъ скалъ, или виситъ въ видѣ изломанныхъ фестоновъ и огромныхъ синихъ неправильныхъ утесовъ на горныхъ склонахъ, а надъ краями и вершинами ихъ обрывовъ въ видѣ колеблющихся сугробовъ, далеко отступающихъ, подобно карнизамъ (къ ихъ краю опасно подходить наверху); наконецъ, чистыя груды необычайной глубины, гладкія, обширныя, почти свободныя отъ трещинъ и измѣняемыя только линіями своего направленія. Неисчислимы феномены изысканной красоты, соединяющіеся съ каждымъ изъ этихъ явленій, не говоря уже о превращеніи снѣга въ ледъ на низшихъ уровняхъ; но въ настоящую минуту мнѣ бы хотѣлось настоять на одномъ: пусть художникъ не считаетъ свои Альпы просто бѣлыми горами; пусть онъ видитъ въ нихъ группу вершинъ, заваленныхъ грудами снѣга; пусть въ особенности пользуется изысканными извилинами, въ которыхъ никогда нѣтъ недостатка и при помощи которыхъ снѣгъ создаетъ единство и контрасты изъ неровныхъ, прерывистыхъ линій скалы. Впослѣдствіи я подробнѣе остановлюсь на этомъ предметѣ; въ настоящее время это безполезно, такъ какъ ни въ старинной, ни въ современной живописи мнѣ не на что сослаться. Ни одно изъ этихъ явленій до сихъ поръ еще не изображалось, и нѣтъ даже признаковъ того, чтобы ихъ наблюдалъ кто-нибудь, кромѣ самыхъ низшихъ художниковъ.

§ 21. Посредственныя изображенія Швейцаріи. Ея настоящій духъ не схваченъ въ нихъ.

На стѣнахъ академіи отъ времени до времени появляются разныя зеленыя и бѣлыя произведенія, *похожія* дѣйствительно на Альпы, но это сходство такъ ужасно, что мы содрогаемся и чувствуемъ тошноту при взглядѣ на нихъ, какъ бываетъ съ нами, когда нашъ лучшій пріятель показываетъ намъ въ столовой свой портретъ и увѣряетъ, что „всѣ находятъ его очень похожимъ". Мы желали бы видѣть поменьше этихъ изображеній, потому что Швейцарія недоступна ничьимъ силамъ, кромѣ первоклассныхъ художниковъ, и представляетъ собою очень плохой матеріалъ для начинающихъ. Будемъ же надѣяться, что альпійскіе виды не будутъ впредь въ пренебреженіи у тѣхъ художниковъ, которые одни способны изображать ихъ. Мы любимъ Италію, но въ послѣднее время мы пресыщены ею: слишкомъ много остроконечныхъ шапокъ и плоскокронныхъ сосенъ. Мы были бы весьма благодарны Гардингу и Стэнфильду, если бы они освѣжили насъ нѣсколько снѣжными пейзажами и дали бы намъ вѣрное выраженіе идеальныхъ Альпъ. Мы хорошо понимаемъ, какое бремя налагается на художника, благодаря преобладанію чернаго, бѣлаго и зеленаго надъ болѣе пригодными цвѣтами; но тѣмъ не менѣе въ родовомъ альпійскомъ

пейзажѣ имѣется еще непочатый родникъ чувства и гармоническіе аккорды, еще не затронутые искусствомъ. Ихъ затронетъ первый тотъ, кто сумѣетъ отдѣлить національный элементъ въ Швейцаріи отъ идеальнаго. У насъ достаточно этихъ шалашей, треножныхъ табуретовъ, стадъ съ ихъ колокольчиками, маслобоенъ и т. д. Намъ нужны чистыя и священныя горы, звенья между небесами и землею.

ГЛАВА III

НИЗШІЯ ГОРЫ

Мы займемся теперь изслѣдованіемъ характера тѣхъ промежуточныхъ массъ, которыя составляютъ большую часть всякаго горнаго пейзажа; онѣ образуютъ какъ бы внѣшнія укрѣпленія высокихъ цѣпей и являются почти единственными составными частями такихъ низшихъ группъ, какъ горы Кумберленда, Шотландіи и южной Италіи.

§ 1. Низшія горы отличаются отъ центральныхъ тѣмъ, что подраздѣляются на пласты.

Если горы не состоятъ изъ гранита или гнейса, если онѣ не вулканическія (послѣднія сравнительно рѣдки), онѣ всегда состоятъ изъ слоевъ не однороднаго, скопившагося матеріала, а нагроможденныхъ другъ на друга пластовъ камня или земли. То, можетъ быть, сланецъ, песчаникъ, известнякъ, дресва, глина; но что бы это ни было, оно наложено слоями а не массами. Эти пласты почти никогда не бываютъ горизонтальными; они могутъ имѣть наклонъ извѣстнаго градуса, часто бываютъ вертикальны; отъ ихъ наклона часто въ значительной степени зависитъ рѣшительность горныхъ контуровъ. Вслѣдствіе этого подраздѣленія, каждая гора имѣетъ двѣ крупныя группы линій, болѣе или менѣе преобладающихъ въ ея контурахъ: одна указываетъ на поверхность пластовъ тамъ, гдѣ они выходятъ другъ изъ-подъ друга; а другая отмѣчаетъ края пластовъ тамъ, гдѣ они обрываются на своемъ протяженіи. И эти двѣ группы пересѣкаются обыкновенно подъ прямыми или приблизительно прямыми углами. Если поверхность пласта приближается къ горизонтальной линіи, его край близокъ къ вертикальной, и это самый обычный и частый способъ образованія обрыва.

Далѣе во всѣхъ скалахъ существуетъ еще третье подраздѣленіе матеріи; пласты имѣютъ тенденцію расщепляться въ однихъ направленіяхъ больше, чѣмъ въ другихъ, образуя такимъ образомъ то, что геологи называютъ „связками", и разбивая всю скалу на болѣе или менѣе ромбоидальныя глыбы; вслѣдствіе этого пласты не опредѣляются разодранными или клочковатыми краями, но поверхностями сравнительно гладкими и ровными, которыя постоянно наклоняются другъ къ другу подъ извѣстнымъ опредѣленнымъ угломъ; довольно вѣрное представленіе обо всемъ расположеніи можетъ дать кирпичная стѣна, ряды ея кирпичей можно разсматривать какъ слои, а ихъ стороны и края принять за тѣ связки, которыми эти слои раздѣляются другъ отъ друга; при этомъ ихъ направленія весьма различны въ разныхъ скалахъ и въ одной и той же скалѣ подъ вліяніемъ разныхъ условій.

§ 2. Дальнѣйшее раздѣленіе этихъ пластовъ при помощи связокъ.

Наконецъ, въ сланцѣ, трауматѣ и нѣкоторыхъ известковыхъ слояхъ большинства горныхъ утесовъ мы находимъ другую въ высшей степени выдающуюся черту общей структуры, именно линіи плющенія, которыя раздѣляютъ всю скалу на безконечное число тонкихъ досокъ или пластинокъ; эти послѣднія иногда параллельны направленію или обрывамъ слоевъ, но чаще пересѣкаютъ ихъ вкось, а иногда совершенно независятъ отъ нихъ, поддерживая постоянный и неизмѣнный уклонъ сквозь ряды слоевъ, свертывающихся и изгибающихся во всевозможныхъ направленіяхъ. Эти линіи плющенія или распластыванія простираютъ свое вліяніе на самые мелкіе кусочки, заставляя ихъ (какъ, напр., въ обычномъ кровельномъ сланцѣ) въ одномъ направленіи отламываться гладко, а въ другомъ—неровными краями и отмѣчая лицевую поверхность слоевъ и связей многочисленными отчетливыми линіями; вблизи эти линіи обыкновенно бываютъ замѣтнѣе, чѣмъ болѣе крупныя и важныя подраздѣленія.

§ 3. И линій плющенія.

Изучая принципы горной структуры, слѣдуетъ хорошо помнить, что почти всѣ законы природы, касающіеся внѣшнихъ формъ, представляютъ собою скорѣе общее стремленіе, проявившееся во множествѣ примѣровъ, чѣмъ безусловную необходимость, подчиняющую себѣ всѣ предметы. Напр., по отношенію ко всѣмъ древеснымъ вѣтвямъ можно отмѣтить слѣдующій общій законъ: онѣ тѣмъ болѣе наклоняютъ свои вѣтви къ землѣ, чѣмъ ниже онѣ прикрѣплены къ стволу, а чѣмъ выше точка ихъ прикрѣпленія, тѣмъ болѣе раздѣляютъ онѣ стремленіе ствола кверху.

§ 4. Измѣнчивость и кажущееся непостоянство, при которомъ обнаруживаются эти законы.

Но нѣтъ ни одной группы древесныхъ вѣтвей, которая не представляла бы исключенія изъ этого правила; въ каждой группѣ мы найдемъ вѣтви, которыя прикрѣплены ниже своихъ сосѣдей и, однако, болѣе ихъ устремлены кверху. И это не уродство или недостатокъ, а результатъ неизмѣннаго правила природы вносить разнообразіе даже въ самые непреложные свои принципы; она заставляетъ еще сильнѣе чувствовать симметричность и красоту своихъ законовъ, благодаря той граціи и случайному характеру, который имѣетъ ихъ появленіе. Всякій, кто хорошо знаетъ листву, ни на мигъ не усомнится въ необходимости выразить въ вѣтвяхъ это стремленіе къ низу; но примѣнять этотъ законъ упорно къ каждой отдѣльной вѣткѣ было бы почти такимъ же преступленіемъ противъ истины, какъ лишить его дѣйствія большинство вѣтвей. Хотя законы горныхъ формъ болѣе строги и неизмѣнны, чѣмъ растительныхъ, но имъ свойственны такія же исключенія. Хотя въ линіяхъ каждой горы имѣются упомянутыя нами главныя стремленія, но въ каждой тысячѣ этихъ линій найдется не одна такая, которая противорѣчитъ и не подчиняется этимъ стремленіямъ. Существуютъ линіи всѣхъ направленій и почти всѣхъ родовъ, но сумма, общая масса ихъ непремѣнно указываетъ на общую, *повсемѣстно дѣйствующую* силу или вліяніе, которому онѣ всѣ подчинены; эти линіи, повторяю, распадаются на двѣ главныя группы, которыя пересѣкаются почти подъ прямыми углами. Когда онѣ наклонены, онѣ образуютъ острія или ребра; когда одна изъ нихъ почти вертикальна, а другая почти горизонтальна, онѣ образуютъ обрывы и пропасти.

Такова въ общихъ чертахъ организація всѣхъ горъ; онѣ измѣняются отъ времени и погоды, покрываются сверху землею и растительностью, развѣтвляются на меньшія и болѣе тонкія детали (мы вскорѣ разсмотримъ какъ), но эта организація всегда сохраняетъ свое первоначальное вліяніе и даетъ всѣмъ горамъ ихъ спеціальную отливку и наклонъ, словно добровольная сила дѣйствуетъ въ извѣстномъ направленіи, живущій внутри духъ сказывается въ каждой скалѣ, дышетъ въ каждомъ склонѣ силой, толкаетъ, швыряетъ могучую массу къ небу съ такимъ выраженіемъ и энергіей, которыя напоминаютъ выраженіе и энергію жизни.

Если бы мнѣ пришлось дать ясное представленіе объ организаціи низшихъ горъ въ ея высшемъ совершенствѣ съ точки зрѣнія ихъ геологической правильности, то я поступилъ бы такъ же, какъ поступилъ при описаніи структуры центральныхъ вершинъ, т. е. обратился бы не къ геологическимъ чертежамъ, а къ ри-

сунку Тернера: „Loch Coriskin". Онъ удивительно гравированъ и для сужденія о формѣ гравюра такъ же подходитъ, какъ и рисунокъ. Глядя на любую группу многочисленныхъ линій, наполняющихъ эту горную массу, кажется, будто онѣ бѣгутъ вдоль и поперекъ по всѣмъ направленіямъ; среди нихъ нѣтъ двухъ параллельныхъ, двухъ похожихъ линій; и въ то же время вы чувствуете, что вся масса проникнута необыкновенно строгимъ параллелизмомъ; поверхности слоевъ направлены влѣво, а края или откосы вправо. Въ центрѣ, у верхушки кряжа край пласта прекрасно опредѣленъ тѣмъ, что бросаетъ свою тѣнь на поверхность лежащаго ниже пласта; эта тѣнь тремя зазубринами отмѣчаетъ отверстія, образованныя на нижнемъ пластѣ тремя параллельными связками. Каждая вершина въ отдаленіи, очевидно, подчинена тому же главному вліянію, и эта очевидность увеличивается, благодаря плоскому и ровному виду крупныхъ поверхностей слоевъ, которые поднимаются изъ озера на правой сторонѣ на краю и параллельны слоямъ, находящимся въ центрѣ.

§ 5. Совершенное выраженіе этихъ законовъ въ терперовскомъ произведеніи „Loch Coriskin",

Обратитесь къ изображенію Гленко въ той же самой серіи (иллюстраціи къ Скотту). Въ горной массѣ, на лѣвой сторонѣ, предъ нами прекраснѣйшее изображеніе вертикальныхъ слоевъ тонко расплющеннаго камня, опредѣляемыхъ ровными связками, устремленными къ обрыву, тогда какъ пейзажъ на всемъ протяженіи такъ же, какъ и самыя отдаленныя остроконечныя вершины, проникнутъ главнымъ однороднымъ стремленіемъ влѣво, и даже самыя отдаленныя остроконечныя вершины наложены одна на другую въ томъ же направленіи. Въ рисункѣ „Дафне, охотящаяся съ Левциппомъ", горы на лѣвой сторонѣ спускаются въ долину двумя обрывами, каждый изъ нихъ образованъ огромнымъ скатомъ слоевъ, верхнія поверхности ихъ выказываются между двумя утесами, падая ровнымъ склономъ отъ вершины низшаго къ основанію высшаго, подъ которое они, очевидно, спускаются; такимъ образомъ онѣ обнажены на разстояніи пяти, шести миль. Такую же структуру, хотя болѣе сложную по ея развитію можно видѣть на лѣвой сторонѣ Loch Katrine. Но, можетъ быть, самый прекрасный, по крайней мѣрѣ, самый яркій примѣръ представляетъ Ливанская гора съ монастыремъ св. Антонія, гравюра съ которой помѣщена въ Файнденской библіи. Здѣсь каждая тѣнь, всякій штрихъ на скалѣ служатъ для обозначенія линій кладки, и каждый изломъ выраженъ съ замѣчательной простотой, заставляющей васъ чув-

§ 6. „Гленко" и въ другихъ произведеніяхъ;

§ 7. Особенно въ „Mount Lebanon";

ствовать, что сердце художника было преисполнено лишь страстной любовью къ вѣчной истинѣ. Здѣсь не сдѣлано ни одного усилія, чтобы скрыть повторяемость формъ, нельзя усмотрѣть стремленія къ искусственному распредѣленію или научной группировкѣ; каменныя глыбы наложены одна на другую твердо и рѣшительно; значеніе каждой тѣни можно уловить моментально; вы сразу чувствуете, темная ли сторона передъ вами, или трещина, и вы можете шагать съ одного обрубка или пласта на другой, пока не достигнете вершины горы. И хотя вы не увидите здѣсь ни малѣйшаго старанія скрыть повторяемость формъ, тѣмъ не менѣе посмотрите, какъ хорошо она скрыта, словно сама природа сдѣлала это безпрерывной игрой и разнообразіемъ тѣхъ самыхъ линій, которыя кажутся такими параллельными; онѣ то загибаются нѣсколько кверху, то книзу, то теряются совершенно, то забѣгаютъ одна въ другую, словно старая повѣсть развивается все дальше и дальше—до безконечности. Здѣсь сказывается еще одно крупное различіе между произведеніями Тернера и обыкновенныхъ художниковъ. Сотни изъ нихъ могли передать параллельность глыбъ, но никто не могъ бы сдѣлать этого, не повторивъ при этомъ ни одной линіи, ни одной черты.

§ 8. По сравненію съ произведеніемъ Сальватора.

Сравните эту гору со второй горой слѣва на картинѣ Сальватора подъ № 220 Дёльвичской галлереи. Вся она покрыта очень тонко и искусно положенной сѣрой краской, правильной по тону, пріятной по цвѣту; съ перваго момента противъ нея ничего нельзя возразить. Но какъ все это сдѣлано внутри? На освѣщенной сторонѣ Сальваторъ даетъ намъ множество штриховъ, совершенно похожихъ другъ на друга; можно подумать, что узоры въ рисункѣ скалы—совершенство, что они слишкомъ хороши для того, чтобы нуждаться въ разнообразіи, каждая черта есть взмахъ кисти, имѣющій форму запятой, круглый и яркій у верхушки, выпуклый на правой сторонѣ, вогнутый на лѣвой и расплывающійся внизу въ сѣрый цвѣтъ, эти штрихи въ безпорядкѣ накладываются одинъ на другой; одни изъ нихъ свѣтлѣе, другіе ярче, нѣкоторые изъ нихъ едва можно различить, но всѣ они сходны по формѣ. Я не знаю ни на землѣ, ни на небѣ ни одного предмета, на который бы эти штрихи были похожи. Впрочемъ, я не утверждаю, что они ни на что не могутъ походить; можетъ быть, это перья; я готовъ вполнѣ повѣрить, что по-китайски, по-санскритски они могутъ обозначать скалы, могутъ быть символическимъ выраженіемъ скалъ на какомъ-то таинственномъ, невѣдомомъ языкѣ; но я утверждаю, что на скалы они *похожи* столько же, сколько рисовавшая ихъ кисть.

Темныя стороны словно обхватываютъ свѣтлыя и повисаютъ надъ ними; онѣ не бросаютъ тѣней, не расщепляются трещинами и въ качествѣ предмета для созерцанія, онѣ даютъ только ряды вогнутыхъ изгибовъ.

§ 9. И Пуссена.

Если мы подойдемъ далѣе къ № 269, мы найдемъ нѣчто гораздо худшее. Я думаю, что Гаспаръ Пуссенъ способенъ такъ же грѣшить противъ природы, какъ и большинство другихъ людей; но я не могу допустить, чтобы онъ принималъ въ этомъ произведеніи какое бы то ни было участіе, по крайней мѣрѣ послѣ достиженія имъ десятилѣтняго возраста. Тѣмъ не менѣе въ этомъ произведеніи сказываются тѣ свойства, которыя, по предположенію его поклонниковъ, присущи Г. Пуссену; оно служитъ грубой иллюстраціей тѣхъ нелѣпостей, которыя онъ совершаетъ постоянно въ меньшей степени и въ соединеніи съ чувствомъ и мыслями, искупающими ихъ. Возьмите бѣлый кусокъ скалы на противоположной сторонѣ рѣки, какъ разъ надъ правой рукой Ніобеи, и скажите, на что похожа эта зеленая въ видѣ четереугольника мазня кисти у основанія скалы. Здѣсь не брошено ни одной тѣни, нѣтъ слѣдовъ отраженнаго свѣта, матеріи или выразительности у края; словомъ, ничего, кромѣ чистой ярко-зеленой краски, тяжело нацарапанной на бѣломъ фонѣ; нѣтъ ни одного штриха, который бы выражалъ что-нибудь. Все здѣсь одна мазня кисти, всюду вдоль и поперекъ, безъ всякаго значенія и смысла; это—изгибы, завитки, зигзаги, это—нѣчто такое, что можетъ прервать свѣтъ, уничтожить его широту, но не дастъ взамѣнъ этого даже намека на форму. Картина эта представляетъ собою совершенно исключительный случай, но вышеупомянутая картина Сальватора очень удобный образецъ рисунка горы у старыхъ пейзажистовъ *. Пусть ихъ поклонники укажутъ хоть одинъ примѣръ, въ которомъ старые пейзажисты выразили выясненные выше великіе законы структуры или проявили хотя бы признаки пониманія ихъ. Всѣ ихъ горы безъ исключенія—неправильныя земляныя кучи безъ всякой выразительности и направленія, кучи, отмѣченныя безформенными тѣнями и безсмысленными линіями; иногда, въ тѣхъ случаяхъ, когда художникъ хотѣлъ достигнуть возвышеннаго характера, онъ дѣйствительно приближается къ чистому возвышенному идеалу скалы; это—тѣ фанта-

* Выше я исчерпалъ уже всѣ термины, выражающіе порицаніе, и, вѣроятно, надоѣлъ читателю; не смотря на то, я все-таки не былъ еще достаточно суровъ. Я не знаю достаточно жестокихъ словъ, чтобы выразить порицаніе горнымъ рисункамъ Сальватора въ его картинахъ во дворцѣ Pitti.

стическія скалы, которыя въ самыхъ художественныхъ образцахъ китайскихъ чашъ и тарелокъ привѣшиваются къ воздушнымъ пагодамъ или поддерживаются въ равновѣсіи на павлиньихъ хвостахъ; но даже самаго яраго теоретика онѣ не убѣдятъ въ томъ, что виновники появленія этихъ скалъ видѣли когда-нибудь въ своей жизни гору. Разсмотримъ далѣе тѣ измѣненія, при помощи которыхъ природа скрываетъ правильность своего первоначальнаго плана; хотя всѣ горы имѣютъ организацію, описанную нами, тѣмъ не менѣе ихъ организація постоянно видоизмѣняется и часто почти бываетъ скрыта благодаря тѣмъ измѣненіямъ, которыя вносятъ въ нее внѣшнія вліянія.

§ 10. Дѣйствіе внѣшнихъ вліяній на горныя формы.

Говоря объ устройствѣ горъ слоями, мы должны отмѣтить другой великій законъ, который слѣдуетъ, впрочемъ, понимать въ болѣе широкомъ смыслѣ, чѣмъ всѣ остальные законы; власть и неизмѣнность этого закона не распространяются на частности, но тѣмъ сильнѣе дѣйствіе этого закона на общее, на цѣлое. Линіи, которыми ограничиваются скалы, становятся все круче, ихъ наклонъ дѣлается все вертикальнѣе, по мѣрѣ приближенія къ вершинѣ. Можно указать тысячи скалъ, въ которыхъ линіи горизонтальны у вершины и вертикальны у подошвы ея; но это—исключенія; перпендикулярность главнаго числа линій въ скалахъ всякой формы увеличивается по мѣрѣ приближенія къ вершинѣ. Вслѣдствіе этого общее очертаніе линій въ контурахъ скалъ имѣетъ вогнутую форму, т. е. хребты скалистыхъ горъ, находящіеся въ отдаленіи, походятъ болѣе или менѣе на рядъ вогнутыхъ изгибовъ, сходящихся у вершинъ, въ видѣ столбовъ, между которыми повѣшены цѣпи. Я не хочу этимъ сказать, будто выпуклыя формы обыкновенно не встрѣчаются, но тенденція горныхъ группъ заключается въ томъ, чтобы съ своими угловатыми остріями спускаться въ раскинувшіяся дугой долины, а не въ томъ, чтобы входить въ угловатыя долины круглыми выпуклыми вершинами. Удивительный примѣръ передачи этой структуры представляетъ вторая виньетка въ роджерсовой Италіи и въ „Piacenza“.

§ 11. Красивыя выпуклости, образованныя разъѣдающимъ дѣйствіемъ воды.

Но хотя такова первоначальная форма всѣхъ горъ, хотя въ такомъ видѣ онѣ всегда вырисовываются на небесномъ фонѣ въ отдаленіи, но существуютъ два великихъ вліянія съ прямо-противоположной тенденціей; эти вліянія въ значительной степени измѣняютъ видъ пластоваго расположенія и упомянутой внѣшней формы. Это—разъѣдающее и разъединяющее дѣйствіе воды. Послѣднее приходится принимать въ соображеніе, когда мы имѣемъ дѣло съ второстепенными чертами скалы, но первое представляетъ собою постоянно дѣйствующую, крайне важную силу; силу, которой вполнѣ подчинена половина главныхъ контуровъ всѣхъ горъ и которая имѣетъ большое вліяніе на каждую изъ ихъ деталей.

Вода въ своемъ дѣйствіи на обширную высокую поверхность имѣетъ *всегда* тенденцію дѣлать эту поверхность симметрично и ровно выпуклой, куполо-подобной, эта поверхность постепенно наклоняется по мѣрѣ того, какъ спускается внизъ, пока уклонъ достигнетъ 40⁰, и тогда поверхность уже прямо подъ этимъ уклономъ спускается въ долину; подъ такимъ уклономъ земля, смытая сверху, накопляется по бокамъ горъ, такъ какъ она не можетъ лежать болѣе крутыми пластами. Этому дѣйствію подчинены болѣе или менѣе всѣ горы, при чемъ оно возрастаетъ или уменьшается въ зависимости отъ сравнительной твердости или мягкости скалъ, большей или меньшей способности ихъ подвергаться разложенію, большей или меньшей давности ихъ подъема, большей или меньшей характерности ихъ первоначальныхъ формъ; но это дѣйствіе всюду въ болѣе низкихъ частяхъ горъ производитъ строго симметрическія выпуклыя дуги, которыя, по мѣрѣ того какъ онѣ спускаются въ долину, оканчиваются однородными непрерывными склонами; симметричность ихъ структуры постоянно нарушается лощинами и выступающими массами, которыя выдаютъ внутренній параллелизмъ горной анатоміи, но онѣ нарушаютъ выпуклость формъ чаще тѣмъ, что выступаютъ изъ нихъ, чѣмъ впиваясь въ нихъ.

§ 12. И дѣйствіемъ потоковъ.

Остается отмѣтить еще одно явленіе. Всѣ горы въ нѣкоторой степени, а состоящія изъ мягкаго и разложимаго матеріала въ особенности, тонко и симметрично изрѣзываются теченіемъ потоковъ. Слѣды ихъ дѣйствія замѣтны у самыхъ вершинъ, они тонки, какъ нити, и многочисленны, какъ самыя верхнія вѣтви тонкаго дерева. Они соединяются въ группы по мѣрѣ того, какъ спускаются, концентрируясь постепенно въ темныхъ волнистыхъ оврагахъ, въ которые вся горная масса спускается съ каждой стороны, сначала выпуклымъ изгибомъ, а внизу тѣмъ однообразнымъ склономъ на каждой сторонѣ, которые принимаетъ горная масса при своемъ окончательномъ спускѣ въ долину; исключеніе представляетъ тотъ случай, когда скала бываетъ слишкомъ тверда, когда потокъ прорѣзываетъ вертикальную борозду внизу изгибовъ, и тогда не бываетъ ровнаго ската *. Если, съ другой стороны, скала очень мягка, то

* Нѣкоторыя страшныя выемки и отверстія этого рода встрѣчаются на сѣверной сторонѣ Вале между Сіономъ и Бригомъ. По одной изъ

склоны быстро съ каждымъ днемъ размножаются и въ вышину, и въ глубину; они подмываются внизу и крошатся у верхушки; когда они достигаютъ вершины скалистыхъ массъ которыя отдѣляютъ другъ отъ друга потоки, вся гора кажется раздѣленной на рядъ слоевъ, похожихъ на навѣсы; всѣ они ведутъ къ ея вершинѣ и становятся круче и у́же по мѣрѣ того какъ поднимаются вверхъ; эти, въ свою очередь, раздѣляются подобными же, но меньшими ущельями, образованными такимъ же путемъ въ хребтахъ такого же рода, а тѣ снова на другія серіи, при чемъ распредѣленіе тѣмъ красивѣе и сложнѣе, чѣмъ мягче скала. Южная сторона Саддльбека въ Кумберлендѣ представляетъ собою характерный примѣръ, также Montagne de Taconay въ Шамуни—прекрасный образецъ такихъ хребтовъ или подпоръ со всѣми ихъ подраздѣленіями въ колоссальномъ масштабѣ.

§ 13. Эти вліянія порождаютъ необыкновенную простоту контура.

Я хочу обратить особенное вниманіе на свободную и смѣлую простоту всей массы и необыкновенную сложность деталей; и ту и другую неизбѣжно должны создавать во всѣхъ горныхъ группахъ вліянія, подобныя вышеописаннымъ, когда они дѣйствуютъ въ огромныхъ размѣрахъ: въ самомъ дѣлѣ всѣ отдѣльныя части и выступы, получая каждый тѣ же симметрическіе изгибы, какъ и его сосѣдъ, и спускаясь въ долину совершенно подъ тѣмъ же уклономъ, согласуются въ своихъ главныхъ линіяхъ и становятся частью великаго и гармоничнаго цѣлаго, вмѣсто того, чтобы быть безсвязными, нестройными, обособленными элементами. Правда, каждый изъ нихъ имѣетъ свои собственныя специфическія черты, свои особые выдающіеся утесы и впадины; но большинство ихъ линій согласуется (хотя не повторяетъ ихъ) съ линіями сосѣда и свидѣтельствуетъ о присутствіи одного великаго вліянія и духа на всемъ протяженіи пейзажа. Этому впечатлѣнію еще болѣе помогаетъ первоначальное единство и связь между самими скалами; хотя они часто грубо нарушаются, но признаки ихъ существованія никогда не исчезаютъ; самое нарушеніе это постоянно заставляетъ глазъ чувствовать, что здѣсь есть, что̀ нарушать; что существуетъ гармонія и сходство линій и изломовъ; хотя эти послѣднія разнообразны и измѣнчивы въ своихъ направленіяхъ, они всегда сохраняютъ видъ симметричности того или другого рода. Но, съ другой стороны, слѣдуетъ помнить, что эти огромныя гармонирующія массы представляютъ собою не одну гору, а тысячи горъ;

нихъ отъ великаго Алечскаго глетчера стремится внизъ потокъ. Коегдѣ можно встрѣтить выемки столь же узкія, но нигдѣ столь узкія и глубокія одновременно.

онѣ первоначально составлены изъ множества отдѣльныхъ возвышенностей, обтесанныхъ и обдѣланныхъ въ гармоничную форму, но каждая сохранила при этомъ ясно выраженныя черты и особенности характера; каждый изъ этихъ отдѣльныхъ членовъ, благодаря тому же процессу, который уподобилъ его цѣлому, дѣлится и подраздѣляется на одинаково многочисленныя группы меньшихъ горъ; наконецъ, вся сложная система нарушается смѣлыми проявленіями внутренней воли горы, тѣми безднами, которыя не зависятъ отъ измѣненій потоковъ, тѣми вершинами, которыя не наклоняются отъ страшнаго дѣйствія бури. Мы видимъ такимъ образомъ, что тѣ же властные законы, которые требуютъ совершенной простоты всей массы, требуютъ вмѣстѣ съ тѣмъ безконечной сложности деталей; не можетъ быть въ этой гигантской кучѣ самаго крошечнаго кусочка, хотя бы въ волосокъ величиной, который не имѣлъ бы чертъ своего особаго характера, своего специіальнаго изгиба, прокрадывающагося на мгновенье, а затѣмъ распускающагося въ общей линіи, замѣтнаго на мигъ благодаря голубому туману ущелья позади его, но затѣмъ исчезающаго, когда онъ пересѣкаетъ освѣщенный склонъ; всѣ эти многочисленныя подраздѣленія группируются въ болѣе крупные отдѣлы; каждый изъ нихъ чувствуется благодаря его возрастающей воздушной перспективѣ и моментальнымъ проявленіямъ индивидуальной формы; эти отдѣлы группируются въ еще болѣе крупные, а тѣ—въ еще крупнѣйшіе, пока все это не разойдется въ общемъ впечатлѣніи и въ преобладающей силѣ двухъ—трехъ великихъ династій, которыя раздѣляютъ между собою царство всего пейзажа.

§ 14. И сложность чертъ.

Въ сферѣ всего стариннаго пейзажа нѣтъ ни слѣда, ни тѣни чего-нибудь подобнаго. У любого мастера, въ любомъ изображеніи, горы не имѣютъ ни малѣйшихъ признаковъ гармоничности или связности; это—разъединенныя, сталкивающіяся перепутанныя, мелкія, жалкія кучи земли; въ ихъ массахъ не выражены ни разстоянія, ни подраздѣленія; онѣ могутъ имѣть въ себѣ углубленія, но не долины; опухоли и наросты, но не части; вслѣдствіе этого, онѣ жалки и ничтожны по своему общему виду и по впечатлѣнію, которое производятъ.

§ 15. И та и другая упущены въ старинной живописи.

Но посмотрите на горную массу на правой сторонѣ картины Тернера „Дафне, охотящаяся съ Левциппомъ“. Она проста, свободна и гармонична, какъ волна расходившагося моря; она возвышается непрерывною линіей по долинѣ и поднимаетъ свои выступы подъ одинаковымъ уклономъ. Но она заключаетъ въ своемъ

тѣлѣ десять тысячъ горъ; на ея поверхности нельзя найти и четверти дюйма, гдѣ не было бы признака возрастающаго разстоянія и частныхъ формъ. Во-первыхъ, направо предъ вами рядъ обрывовъ, напоминающихъ башни; по нихъ выступамъ карабкаются, цѣпляясь, лѣса, образуя гребни на ихъ вершинахъ; бѣлые водопады сверкаютъ сквозь ихъ листву, не такъ, какъ это бываетъ въ научныхъ идеальныхъ водопадахъ Клода, которые изливаются потоками черезъ вершину и на всемъ пути старательно держатся внизу на самыхъ выдающихся частяхъ боковъ; водопады у Тернера крадутся внизъ; ихъ можно прослѣдить отъ одного пункта до другого сквозь тѣни, слѣдующія одна за другой, по ихъ мимолетнымъ брызгамъ и сверкающему свѣту,—здѣсь въ видѣ кольца, тамъ въ видѣ луча,—можно прослѣдить сквозь глубокія пропасти и пустые овраги, изъ которыхъ поднимаются валъ за валомъ мягкіе круглые склоны болѣе мощныхъ горъ, огромныхъ, безсчетныхъ, съ тонкими постепенными изгибами, громоздящихся въ небѣ, пока ихъ лѣсное одѣяніе не смѣнится легкими складками дремлющихъ утреннихъ облаковъ, надъ которыми самая высокая серебристая вершина встаетъ одинокимъ островомъ. Поставьте рядомъ любое горное изображеніе другого художника, и его высоты покажутся кротовьими бугорками, потому что онѣ не заключаютъ въ себѣ единства и сложности, которыя существуютъ въ природѣ и у Тернера служатъ для выраженія размѣра.

§ 16. Вѣрность изображенія въ тернеровской картинѣ „Дафне и Левкиппъ".

Въ картинѣ „Avalanche and Inundation" предъ нами одна связная горная громада и одна непрерывная долина. Хотя цѣльность этой громады нарушаютъ выступы, идущіе одинъ за другимъ, и острыя вершины, поднимающіяся одна надъ другой, хотя каждый изъ нихъ служитъ притокомъ бури новаго характера, областью особаго разрушенія, хотя они отличаются другъ отъ друга и силой снѣжнаго напора и степенью стремительности бури и грохотомъ потока, но мощное единство ихъ темныхъ и красивыхъ линій, родство поколѣній, сохранилось нерушимымъ. И хотя раскинувшаяся у подошвы ихъ огромная долина на протяженіи лигъ измѣряется тысячами переходовъ солнца и темноты, отмѣчается поселеніями и жителями, тѣмъ не менѣе она представляетъ собою прямой, узкій каналъ, наполняющуюся передъ наводненіемъ канаву. Чьи произведенія сравнятся съ этимъ? Сѣрыя земляныя кучи Сальватора въ семь ярдовъ вышины, покрытыя кустарникомъ въ родѣ кистей винограда, величина которыхъ не можетъ ввести насъ въ заблужденіе? Эти кучи разбросаны на-обумъ въ небольшой рав-

§ 17. И въ картинѣ „Avalanche and Inundation".

нинѣ позади извивающейся зигзагами рѣки; послѣдняя едва достигаетъ широты, допускающей возможность присутствія въ ней рыбы, а широта береговъ едва позволяетъ удобно помѣститься на нихъ на переднемъ планѣ почтенному рыболову или отшельнику. Неужели въ такомъ жалкомъ изображеніи, по вашему мнѣнію, больше природы, чѣмъ въ долинѣ и горѣ, которыя изгибаются другъ къ другу подобно пространствамъ между морскими валами; при чемъ сторона одной въ видѣ волны уносится въ небесную высь, такъ что лѣса на ея необъятной поверхности напоминаютъ тѣни узкихъ облаковъ, а углубленное пространство другой тянется лига за лигой въ воздушной синевѣ, такъ что бѣлыя деревни сверкаютъ въ отдаленіи только въ видѣ падающихъ солнечныхъ лучей?

Разсмотримъ, какимъ обращеніемъ съ деталями дается эта цѣльность и грандіозность впечатлѣнія. Мы только что видѣли (§ 11), что горный склонъ, если онъ не является скалистымъ обрывомъ скалы, не можетъ быть круче 35°—40°; по большей же части горная поверхность состоитъ изъ красивыхъ изгибовъ, съ гораздо меньшимъ числомъ градусовъ и достигаетъ 40° только какъ крайняго предѣла своего уклона. Далѣе слѣдуетъ замѣтить, что нарушенія этихъ изгибовъ, являющіяся въ видѣ обрывовъ и ступеней, представляютъ ничтожную величину по сравненію съ самими склонами. Обрывы, поднимающіеся вертикально на высоту болѣе 100 футовъ, составляютъ рѣдкость среди второстепенныхъ горъ, о которыхъ идетъ рѣчь. Я не знаю ни одной скалы въ Англіи или Валлисѣ, гдѣ отвѣсная линія можетъ простираться на высоту въ 200 футовъ; и хотя иногда съ промежутками, перерывами и ступенями мы можемъ подняться и на 800 футовъ по склону въ 60°—70°, но эти случаи очень рѣдки, не оказываютъ вліянія на общія очертанія горы въ 4000—5000 футовъ высоты и обыкновенно уравновѣшиваются промежутками подъема, не превышающаго 6°—8°. Въ результатѣ получается, во-первыхъ, что острія и обрывы горы кажутся просто зазубринами, выступающими изъ ея огромныхъ изгибовъ, а во-вторыхъ, что основанія всѣхъ горъ необыкновенно велики по сравненію съ ихъ высотою, такъ что горизонтальное разстояніе между зрителемъ и вершиной должно въ пять—шесть разъ превосходить длину отвѣса.

§ 18. Среди второстепенныхъ горъ рѣдко встрѣчаются крутые склоны или высокія стремнины.

Ясно, что, каковъ бы ни былъ уголъ подъема, всякое выраженіе горизонтальнаго разстоянія между нами и вершиной является прибавкой къ ея высотѣ, и конечно, къ силѣ впечатлѣнія, которое она производитъ; между тѣмъ каждая попытка выразить кру-

§ 19. Вслѣдствіе этого въ подъемѣ такихъ горъ выражено горизонтальное разстояніе.

тизну и обрывистость склона уменьшаетъ одновременно и разстояніе и высоту. Природа постоянно старается дать намъ впечатлѣніе горизонтальнаго разстоянія, но даже, несмотря на то, что она располагаетъ всѣми средствами для его выраженія, мы всегда склонны забыть или низко оцѣнить его; всѣ прекраснѣйшіе эффекты природы зависятъ отъ того, насколько полно мы измѣряемъ и чувствуемъ горизонтальное разстояніе. На богатое, замѣчательное выраженіе его у Тернера я и хочу обратить особое вниманіе; это богатство выраженія доказываетъ высоту его знаній и таланта; знанія проявляются въ томъ, что онъ постоянно предпочитаетъ линіи сдержаннаго склона крутымъ или насильственнымъ подъемамъ и вполнѣ подчиняетъ эти послѣдніе, гдѣ ихъ нельзя избѣгнуть, болѣе крупнымъ массамъ; талантъ сказывается въ неподражаемой передачѣ отдаленнаго разстоянія посредствомъ одного изображенія деталей поверхности безъ помощи поперечныхъ тѣней, раздѣленныхъ формъ и другихъ ухищреній.

§ 20. Полная передача всѣхъ этихъ явленій въ различныхъ произведеніяхъ Тернера,— въ „Кодебекѣ“ и другихъ.

„Кодебекъ“ въ „Рѣкахъ Франціи“—прекрасный примѣръ почти всѣхъ описанныхъ нами явленій. Прежде всего мы имѣемъ въ немъ отчетливое изображеніе явленія, происходящаго между горами; именно, рѣка, протекающая по долинѣ, откидывается взадъ и впередъ изъ стороны въ сторону, налегая сначала, если можно такъ выразиться, всей своей тяжестью на горы по одну сторону, а затѣмъ на горы противоположной стороны; такимъ, образомъ въ каждомъ изъ поворотовъ рѣки вся сила теченія, вся глубина и напоръ сосредоточиваются у подножій горъ, между тѣмъ какъ на самой равнинѣ вода мелка и углубляется постепенно. Вслѣдствіе этого горы отрѣзываются у основанія теченіемъ рѣки, такъ что ихъ склоны прерываются обрывами, которые разрушаются у воды. Обратите прежде всего вниманіе на то, съ какимъ совершенствомъ Тернеръ передалъ единство всей горной массы, давъ намъ понять, что каждая лощина въ ней вырѣзана постепенно потоками. Первая вершина за городомъ не разъединена съ слѣдующей, не кажется чѣмъ-то независимымъ отъ нея, но явно составляетъ вмѣстѣ съ ней часть одного цѣлаго, которое въ началѣ было единымъ, а затѣмъ раздѣлилось, благодаря дѣйствію потока. Еще болѣе ясно выражена связь между второй и третьей вершинами: мы видимъ, что здѣсь была продольная долина, тянувшаяся по окраинѣ ихъ прежней общей массы; когда было прорѣзано ущелье, эта долина образовала двѣ зазубрины, которыя Тернеръ изобразилъ на одномъ и

томъ же пунктѣ въ каждомъ изъ ихъ изгибовъ. Эта великая тройственная группа, однако, съ самаго начала была отдѣлена отъ вершинъ, находящихся позади ея: мы видимъ, что эти послѣднія представляютъ только оконечность огромнаго ровнаго склона, который, будучи прерванъ возвышенностями близкихъ горъ, снова появляется на краю на правой сторонѣ. Обратите вниманіе, какъ красиво и нѣжно сдержанъ спускъ всѣхъ рядовъ; онъ никогда не бываетъ крутымъ, кромѣ тѣхъ мѣстъ, гдѣ его прорѣзываетъ рѣка; образованный ею обрывъ тщательно выраженъ въ двухъ послѣднихъ выступахъ тамъ, гдѣ они выдѣляются на свѣтломъ горизонтѣ; замѣтьте, наконецъ, какъ при подъемѣ ближайшей вершины позади города, безъ всякихъ тѣней, безъ всякаго раздѣленія разстояній, чувствуется каждый ярдъ разстоянія, на который отодвигается поверхность, и чувствуется только благодаря изображенію деталей; мы можемъ итти вверхъ по этому подъему до самой вершины, и прежде чѣмъ мы сдѣлаемъ половину пути, мы уже войдемъ на лигу или двѣ внутрь картины. Впрочемъ, едва ли ктонибудь, кромѣ художника, пойметъ, какъ трудно изобразить это.

§ 21. Отношеніе его къ геологическимъ истинамъ.

Я не намѣренъ утверждать, что нашъ великій художникъ знакомъ съ тѣми геологическими законами и явленіями, которые онъ иллюстрировалъ. Мнѣ неизвѣстно, зналъ ли онъ ихъ или нѣтъ. Я просто хочу доказать тамъ, гдѣ это возможно, что онъ напряженно наблюдалъ и строго придерживался правды, которой нельзя наглядно показать въ ея менѣе осязательныхъ и болѣе тонкихъ проявленіяхъ. Хотя я могу *чувствовать* правдивость каждаго штриха, каждой линіи, я могу *доказать* присутствіе правды только въ крупныхъ и общихъ чертахъ; и я предоставляю каждому самому отвѣтить на слѣдующій вопросъ: если художникъ такъ строго правдивъ въ крупныхъ вещахъ, что каждая его картина можетъ служить иллюстраціей къ лекціи по физическимъ наукамъ, то не слѣдуетъ ли изъ этого, что онъ такъ же правдивъ и въ изображеніи мелкихъ вещей.

§ 22. Изображенія удаляющейся поверхности у Тернера и сопоставленіе ихъ съ произведеніями Клода.

„Hohfleur“ и видъ между Клермономъ и Мовомъ представляютъ дальнѣйшіе образцы той же великой простоты изображенія; въ послѣднемъ особенно замѣчательно изображеніе того, какъ спускающаяся вода прорѣзываетъ горы, а также полная округленность и симметричность ихъ изгибовъ въ тонкихъ и рѣзкихъ тѣняхъ, брошенныхъ въ волнистыя ущелья. Интересно сравнить съ этими прекрасными твореніями горы, изображенныя Клодомъ на лѣвой сторонѣ картины, помѣченной

260 № въ Дёльвичской галлереѣ. Ни въ одной изъ нихъ нѣтъ ни деталей, ни поверхности; нѣтъ клочка земли, гдѣ можно было бы стать, мы должны или верхомъ усѣсться на краю или свалиться внизъ. Я не могу указать примѣра болѣе рѣзкаго искаженія горъ. И во всѣхъ отношеніяхъ я не могу противопоставить ее ни одной картинѣ съ большимъ основаніемъ, чѣмъ упомянутому тернеровскому „Honfleur'y"; въ немъ нѣтъ ни одного края, ни одного дѣленія, и тѣмъ не менѣе мы можемъ подняться изъ города вверхъ на гору, затѣмъ войти въ туманъ по ея верхушкѣ и спускаться милю за милей по ея склону по направленію къ морю, пока мы не достигнемъ крайняго горизонта, при чемъ ни единый перерывъ не нарушитъ величаваго единства этого шествія. Сопоставьте коричневую краску Клода, посредствомъ которой, какъ можно только догадываться, имѣлось въ виду изобразить камень или землю, сопоставьте ее съ обильнымъ богатымъ до безконечности разнообразіемъ чертъ, которыми Тернеръ заполнилъ огромное пространство, сопоставьте ее съ необычайнымъ обиліемъ тщательно выдѣланныхъ деталей, гдѣ умъ можетъ и остановиться, и итти и блуждать и при этомъ все время наслаждаться, не находя ни одного перерыва въ безконечной простотѣ этого обилія, не встрѣтивъ ни одного пустого промежутка въ его неисчерпаемомъ блескѣ.

§ 23. Та же умѣренность склоновъ въ контурахъ болѣе высокихъ горъ Тернера.

Но эти и сотни другихъ (на которыхъ грѣшно не остановиться) лѣсистыхъ и волнистыхъ долинъ сѣверной Англіи, вздымающіеся валы парковъ и лѣсовъ южной, мягкія, одѣтыя виноградомъ вереницы французскихъ горъ, бросающія густыя тѣни на рѣки, сверкающія своей серебристой поверхностью на протяженіи цѣлыхъ лигъ, наконецъ бѣлѣющія оливковыми деревьями выступы Альпъ и Аппениnъ,—все это только образцы того, какъ обращается Тернеръ съ болѣе мелкими и нѣжными горами. Въ болѣе смѣлыхъ созданіяхъ его таланта, гдѣ ему приходится имѣть дѣло съ гордыми громадами грандіозныхъ горъ, онъ проявляетъ такую же осторожность въ изображеніи рѣзкихъ склоновъ или вертикальныхъ линій и такую же тщательность въ изображеніи удаляющагося разстоянія. Мы не можемъ добраться до верхушки его горы, не утомившись во время такой прогулки; замѣтьте, утомленіе является не отъ крутости подъема, а отъ огромной его протяженности: мы поднимаемся къ небесамъ по линіи съ такими тонкими переходами, что почти не замѣчаемъ, какъ покидаемъ землю, прежде чѣмъ очутиться въ облакахъ. „Skiddaw" въ иллюстраціяхъ къ Скотту—прекрасный образецъ такой величавой умѣренности. Гора лежитъ въ свѣтѣ утра подобно полосѣ пара; мягкія линіи ея подъема едва различаются глазомъ; безъ всякаго усилія и напряженія поднимается глазъ по этой мощной громадѣ; ея склоны точно объяты дремотой; и мы не постигаемъ, какъ они поднимаются кверху, пока не замѣтимъ, что они образовали какъ бы площадку для прогулки восточныхъ облаковъ. Такъ въ рисункѣ „Fort Augustus", гдѣ весь подъемъ зависитъ отъ нѣжныхъ линій вздымающейся поверхности, которая откидывается назадъ волнами сквозь лиги тумана, неожиданно поднимая насъ все выше и выше, пока наконецъ горы (въ тотъ моментъ, когда мы совершенно истомлены безконечной дорогой) не сдѣлаютъ послѣдняго прыжка и не унесутъ насъ въ этотъ моментъ напряженія на полпути къ небесамъ.

§ 24. Самыя существенныя истины горныхъ формъ особенно трудно поддаются изслѣдованію.

Можетъ быть, мнѣ слѣдовало въ качествѣ образца горныхъ формъ выбрать такія тщательно выработанныя произведенія, какъ „Обервезель" и „Озеро Ури", но я уже заранѣе отказался такія великолѣпныя картины, какъ эти, обсуждать отрывочно. Полное разсмотрѣніе всѣхъ горныхъ рисунковъ должно быть отложено до того момента, когда мы будемъ въ состояніи провѣрить ихъ на основаніи принциповъ красоты, потому что въ концѣ концовъ самыми главными свойствами линій, тѣми, отъ которыхъ зависитъ правильная передача характера горъ, являются тѣ свойства, которыя можно объяснить и иллюстрировать, только обратившись къ нашему чувству прекраснаго. Я думаю, что существуетъ такое выраженіе горныхъ линій въ природѣ, которое мнѣ удастся впослѣдствіи объяснить; но его не сведешь къ линіи или къ правилу, его не измѣришь углами, не опишешь циркулемъ; его не расчленитъ геологъ, изъ него не создастъ уравненія математикъ. Оно неуловимо, недоступно исчисленію; его нужно чувствовать, а не понимать, нужно любить, а не разумѣть: это—музыка очей, мелодія сердца, которой истинность познается только по ея гармоничности.

§ 25. Произведенія другихъ современныхъ художниковъ.— Кларксонъ и Стэнфильдъ.

Не повторяясь до надоѣдливости, я не могу приступить къ надлежащему обсужденію горныхъ рисунковъ другихъ современныхъ художниковъ. Мы имѣемъ, къ счастью, нѣсколькихъ художниковъ, которые также глубоко поняли и вѣрно передали истины, съ такой полнотой изображенныя Тернеромъ; впрочемъ, для совершеннаго изображенія этихъ истинъ необходимо необычайное соединеніе свободы мысли и совершеннаго мастерства, побѣда надъ величайшими техническими трудностями, и мы

едва можемъ ждать, чтобы подобной побѣды въ наше время добился даже одинъ человѣкъ. Почти тѣ же слова, которыми мы охарактеризовали рисунки Тернера, изображающіе центральныя облака, можно примѣнить къ тѣмъ рисункамъ, гдѣ онъ передаетъ намъ истины горъ. Онъ занимаетъ по отношенію къ другимъ художникамъ такое же положеніе въ дѣлѣ изображенія земли, какъ и облаковъ. Никто не рисовалъ горъ такъ реально, какъ онъ, никто съ такимъ совершеннымъ мастерствомъ не побѣдилъ ихъ органическаго развитія; но его произведеніямъ не хватаетъ чувства и индивидуальности. Онъ въ совершенствѣ изучилъ и овладѣлъ своимъ предметомъ, но онъ слишкомъ полагается на это прошедшее знаніе, онъ скорѣе извлекаетъ свои горы изъ пріобрѣтенныхъ имъ запасовъ знанія, чѣмъ выражаетъ въ нихъ новыя идеи, взятыя изъ природы. Вслѣдствіе этого во всѣхъ его произведеніяхъ мы слишкомъ чувствуемъ, что эти горы—его спеціальныя горы. Мы не можемъ поручиться, что это именно хребты и своеобразные выступы, которые выдаются на Ишійскомъ конусѣ или покрываютъ тѣнью волны Лаго-Маджіоре. Напротивъ, мы почти увѣрены, что только контуры ихъ имѣютъ мѣстный характеръ, а вся масса создана въ студіи. Мы уже показали (отд. I., гл. III), что частныя истины важнѣе общихъ и здѣсь предъ нами одинъ изъ тѣхъ случаевъ, къ которому это правило особенно примѣнимо. Ничто не можетъ быть такимъ великимъ признакомъ истины и красоты въ горномъ рисункѣ, какъ проявленіе индивидуальности; никогда истинное воображеніе и изобрѣтательность не доказываются такъ ясно, какъ тогда, когда кажется, что ничто не выдумано и не изобрѣтено. Въ каждомъ дюймѣ горы мы должны чувствовать, что она *должна* существовать въ дѣйствительности, что, если бы мы жили вблизи этой мѣстности, мы узнали бы каждую скалу и что должны быть люди, которыхъ каждая трещина, каждая тѣнь въ картинѣ навѣваетъ воспоминанія, рисуетъ цѣлые образы. Моментъ, когда художникъ даетъ намъ почувствовать это, наступаетъ тогда, когда онъ сумѣетъ заставить насъ думать, что *онъ лично* не сдѣлалъ ничего, что все сдѣлала природа; въ этотъ моментъ онъ облагораживается, онъ доказываетъ свое величіе. Какъ скоро мы помнимъ о художникѣ, мы не можемъ уважать его. Болѣе всего мы чтимъ его, когда забываемъ о немъ. Онъ великъ тогда, когда невидимъ. Мы позволяемъ себѣ высказать каждому, что Стэнфильдъ, если онъ только желаетъ прогрессировать въ качествѣ художника, станетъ (по нашему убѣжденію, онъ долженъ это сдѣлать) обращать больше вниманія на мѣстный характеръ и будетъ

§ 26. Значеніе частной и индивидуальной истины въ горномъ рисункѣ.

давать намъ меньше стэнфильдова известняка. Онъ обязанъ изучать съ большимъ вниманіемъ скалы, которыя заключаютъ въ себѣ болѣе тонкія раздѣленія и больше тонкихъ частей (сланецъ и гнейсъ). Онъ обязанъ съ большей любовью и правдивостью соблюдать правила и линіи прекрасныхъ выпуклостей и изгибовъ, вставляя которыя, природа рѣзче оттѣняетъ энергію остроконечныхъ очертаній. Стэнфильдъ въ настоящее время склоненъ быть слишкомъ грубымъ; вслѣдствіе этого, онъ упускаетъ [величину. Я думаю, что въ качествѣ образца его лучшихъ горнымъ рисунковъ нельзя указать лучшаго примѣра, какъ скалы Suli, гравированныя въ финденовскихъ иллюстраціяхъ къ Скотту. Это дѣйствительно великое и совершенное произведеніе во всѣхъ отношеніяхъ.

Коплей Фильдингъ производитъ особенно изящное и сильное впечатлѣніе въ рисункахъ, изображающихъ низшія горы. Но съ его горами происходитъ то же самое, что и съ облаками; пока онъ держится серебристой пелены съ туманными очертаніями или пурпурныхъ тѣней, смѣшанныхъ съ вечернимъ свѣтомъ, онъ правдивъ и прекрасенъ; но когда онъ вырываетъ массу изъ облекающей ее таинственности, онъ погибъ. Его худшіе рисунки поэтому тѣ, на которые онъ затратилъ наибольшее количество времени, потому что онъ всегда обнаруживаетъ слабость, когда изображаетъ детали. Мы убѣждены, что причиной всѣхъ его ошибокъ (какъ мы отмѣтили уже) служитъ то обстоятельство, что онъ не рисовалъ карандашемъ; если бы онъ создавалъ ежегодно половину тѣхъ картинъ, которыя онъ обыкновенно производитъ, и тратилъ бы остальную половину времени на строгое и внимательное изученіе формъ, то эта половина его произведеній стала бы вдвое болѣе цѣнной, чѣмъ прежнія всѣ. Онъ обладаетъ глубокимъ и истиннымъ пониманіемъ характера горъ, и далеко превосходитъ всѣхъ другихъ нашихъ акварелистовъ умѣньемъ постигать разстояніе, высоту, легкіе цвѣта и всѣ тѣ свойства, которыя составляютъ поэзію горъ; нельзя не чувствовать глубочайшаго сожалѣнія, что онъ съ этими тонкими формами не соединилъ искусства исполненія, котораго можно достигнуть при помощи небольшого труда. Нѣсколько совершенныхъ этюдовъ, изображающихъ его любимыя горы, Ben Venue или Ben Cruachan въ ясной, выразительной, лицевой свѣтотѣни этюдовъ, въ которыхъ нѣтъ ни цвѣта, ни тумана, ни какихъ-нибудь двухъ способовъ изображенія почвы, а есть просто только рисунокъ,—нѣсколько такихъ этюдовъ могли бы, по нашему мнѣнію, открыть ему глава на источники красоты, которыхъ онъ не

§ 27. Произведенія Коплей Фильдинга. Высота его чувства.

знаетъ въ настоящее время. Впрочемъ, онъ не долженъ такъ часто повторять одни и тѣ же сюжеты, потому что придумываніе средствъ для ихъ разнообразія притупляетъ чувство правды. Онъ долженъ помнить, что художникъ, который не подвигается впередъ, идетъ почти несомнѣнно назадъ; и это прогрессивное движеніе не создается работой въ студіи или трудомъ, направленнымъ на повтореніе неизмѣняющихся идей.

§ 28. Произведенія Гардинга и другихъ.

Гардингъ прекрасно рисовалъ бы горы, если бы онъ придавалъ имъ болѣе важное значеніе въ своихъ композиціяхъ; обыкновенно онѣ служатъ у него только заднимъ планомъ для его листьевъ и построекъ; а его система заключается въ томъ, чтобы набрасывать задній планъ слегка. Нѣкоторыя лучшія его изображенія зеленыхъ и дернистыхъ массъ нашихъ низшихъ горъ можно отыскать въ рисункахъ Блеклока; я жалѣю, что не отмѣтилъ раньше спокойной и серьезной простоты и нѣжнаго чувства горныхъ рисунковъ Вильяма Тернера изъ Оксфорда *.

ГЛАВА IV

ПЕРЕДНІЙ ПЛАНЪ

§ 1. Камія скалы являются главными составными частями передняго плана въ старинныхъ пейзажахъ.

Намъ остается вкратцѣ прослѣдить тѣ отличительныя черты скалъ и почвы, которымъ упомянутыя нами большія массы обязаны окончательной выработкой своего характера.

Мы уже видѣли, что существуетъ рѣзко выраженное различіе между этими состоящими изъ слоевъ скалами, пласты которыхъ аморфны и не имѣютъ подраздѣленій (какъ напр. известнякъ и песчанникъ) и тѣми, которыя раздѣлены линіями распластыванія (какъ сланецъ). Скалы этого послѣдняго рода чаще встрѣчаются въ

* Не безъ негодованія вижу я, что Старое Акварельное Общество съ умысломъ ежегодно оскорбляетъ рисунки этого терпѣливаго и скромнаго мастера: ихъ постоянно унижаютъ, помѣщая наверху, когда самыя пошлыя аффектированныя и разукрашенныя издѣлія вульгарныхъ рисовальщиковъ постоянно висятъ на видномъ мѣстѣ. За исключеніемъ произведеній Hunt'a, Prout'a, Cox'a, Фильдинга и Finch'a въ залѣ вообще не бываетъ произведеній, которыя имѣли бы такое же право на почетное мѣсто, какъ творенія Вильяма Тернера.

природѣ и составляютъ бо́льшую часть всякаго горнаго пейзажа. Впрочемъ, даже изъ новѣйшихъ пейзажистовъ, если не считать Тернера, немногіе успѣшно боролись съ ними; что же касается древнихъ, то у нихъ нѣтъ ни одного примѣра, гдѣ видна было бы попытка передать ихъ или пониманіе ихъ; переднія планы у древнихъ, насколько можно судить о ихъ замыслахъ среди массы ошибокъ, составляются изъ туфа и травертина низшихъ Аппенинскихъ горъ (самыхъ уродливыхъ и наименѣе характерныхъ скалъ въ природѣ); болѣе крупныя черты горнаго пейзажа у старинныхъ художниковъ, если мы во что бы то ни стало хотимъ отыскать въ этихъ чертахъ подобіе *чего-нибудь*, можно еще принять за признаки известковыхъ горъ, но ни за что другое. Вслѣдствіе этого я прежде всего остановлюсь на главныхъ чертахъ этихъ матеріаловъ для того чтобы мы могли оцѣнить правдивость изображенія рисунка скалъ, на которыхъ построена слава Сальватора.

§ 2. Известнякъ Сальватора. Настоящія черты скалы. Ея изломы и тупость угловъ.

Массивный известнякъ раздѣляется на неправильныя глыбы, которыя похожи по формѣ на кубы или параллелопипеды и оканчивается довольно гладкими равнинами; погода, дѣйствуя на края этихъ глыбъ, закругляетъ ихъ; но морозъ, не будучи въ состояніи проникнуть или расколоть каменную массу, дѣйствуетъ энергично на углы, отламываетъ круглые куски и даетъ острые, свѣжіе и сложные края. Вслѣдствіе этого углы такихъ глыбъ обыкновенно обозначаются ступенями и изломами, въ которыхъ спеціальный характеръ скалы проявляется наиболѣе отчетливо. Иногда въ известнякѣ эффектъ увеличивается благодаря тому, что два—три болѣе тонкихъ пласта помѣщаются между крупными слоями, частью которыхъ была глыба; эти тонкіе пласты легко разламываются и даютъ много трещинъ и линій на краю отдѣлившейся массы. Такимъ образомъ, общее правило заключается въ томъ, что скала бываетъ характерной на углу, если она вообще гдѣ-нибудь должна имѣть выраженіе; и какъ бы ни была гладка и ровна ея плоская поверхность, скала обыкновенно становится разнообразной тамъ, гдѣ она образуетъ уголъ. Въ одномъ изъ самыхъ тщательныхъ изображеній скалы, когда-нибудь появлявшихся на полотнѣ, именно на переднемъ планѣ картины „Наполеонъ“, выставленной въ академіи въ 1842 году, это правило прекрасно примѣнено въ сложныхъ изломахъ верхняго угла, тамъ, гдѣ онъ поворачиваетъ въ сторону, противоположную свѣту. Что же касается плоской поверхности скалы, то въ ней мы находимъ только тѣ видоизмѣненія, которыми она обязана волнамъ. Благодаря такому устройству, края всякой скалы обрываются по частямъ, сначала

большими изломами, а потомъ тѣми закругленіями ихъ тонкихъ краевъ, которыя образуются дѣйствіемъ непогоды; края скалы представляютъ такимъ образомъ постоянно *выпуклые* переходы отъ свѣтлой стороны къ темной, при чемъ плоскія части скалы почти всегда нѣсколько вздымаются *отъ* угла.

§ 3. Острые углы Сальватора, образуемые встрѣчей вогнутыхъ изгибовъ.

Во всѣхъ произведеніяхъ Сальватора вы найдете, что онъ обыкновенно дѣлаетъ кистью *вогнутую* линію, которая является первымъ изображеніемъ темной стороны; при этомъ самую темную краску онъ оставляетъ въ томъ концѣ, который направленъ къ свѣту. Благодаря этому смѣлому и оригинальному способу ему удалось покрыть передніе планы своихъ картинъ формами, похожими на формы драпри, лентъ, вдавленныхъ треугольныхъ шляпъ, прядей волосъ, волнъ, листьевъ, на все, что хотите, хрупкое, гибкое, упругое; но эти формы не только не похожи, но прямо противорѣчатъ тѣмъ формамъ, которыя природа отпечатлѣла на скалахъ *. И закругленные штрихи и пятна, набросанные наобумъ по ихъ поверхности, только разрушаютъ послѣднее сходство съ структурой скалъ, благодаря всякому отсутствію смысла въ этихъ пятнахъ и благодаря тому, что въ нихъ никоимъ образомъ нельзя усмотрѣть изображеніе тѣни. Если въ чемъ-нибудь природа особенно развиваетъ свои правила свѣтотѣни, то это именно въ скалахъ; темныя стороны обломаннаго камня принимаютъ блестящее отраженіе отъ освѣщенныхъ поверхностей, на которыхъ тѣни обозначаются съ необыкновенной точностью, главнымъ образомъ потому, что, вслѣдствіе параллельности расщепленій, поверхности обыкновенно лежатъ въ направленіяхъ, приблизительно параллельныхъ. Вслѣдствіе этого каждая трещина, каждая щель имѣетъ

§ 4. Особенная отчетливость свѣта и тѣни въ скалахъ въ природѣ.

* Я опустилъ здѣсь то мѣсто, въ которомъ я останавливался на *угловатомъ* характерѣ скалъ, не потому, чтобы оно было ложно, но потому, что оно не полно; а я не могу безъ примѣровъ ни пояснить, ни пополнить его; это—не отсутствіе изгибовъ, а указаніе на *твердость въ изгибахъ*, и указаніе на внутреннія тенденціи структуры, которая характеризуетъ формы скалы. И Сальваторъ, котораго я нигдѣ какъ слѣдуетъ не разругалъ, ошибается не потому, что сообщаетъ своимъ скаламъ изогнутость, а потому, что его изгибы суть изгибы лентъ, не скалъ. Различія между изогнутостью скалъ и всякой другой изогнутостью я не могу объяснить на словахъ, но я надѣюсь сдѣлать это впослѣдствіи при помощи иллюстрацій. Пока пусть читатель изучитъ рисунокъ „горы С.-Готарда“ въ Liber Studiorum и сравнитъ его съ произведеніями Сальватора, которыя попадутся ему. Изображеніе скалъ здѣсь далеко неудовлетворительно; но я пока ничего не прибавлю къ этому, такъ какъ хочу предварительно болѣе основательно изучить этотъ предметъ.

свою тѣнь и отраженный свѣтъ, которые отдѣлены другъ отъ друга съ восхитительной отчетливостью; строеніе и плотныя формы всѣхъ частей выражены такъ рѣшительно, что только при помощи самыхъ прозрачныхъ красокъ, самаго тонкаго, самаго тщательнаго рисунка можно передать это приблизительно вѣрно. Произведенія старыхъ пейзажистовъ слишкомъ далеки отъ того, чтобы передать это; въ нихъ не найдешь почти ни одного мѣста, въ которомъ тѣнь можно было бы отличить отъ темной стороны; они, кажется, даже не различаютъ, что одна темнѣе другой; взмахи ихъ кисти дѣлаются не для того, чтобы выяснить или изобразить хорошо изученную и понятую форму; они накладываютъ свои мазки и пятна лишь съ одной цѣлью — покрыть чѣмъ-нибудь холстъ. „Скала — словно говорятъ себѣ старые мастера—огромная неправильная глыба, лишенная всякой формы и выраженія, но она должна имѣть на себѣ тѣнь, и любой сѣрый цвѣтъ можетъ служить этой тѣнью“.

§ 5. Особенная спутанность того и другой въ скалахъ Сальватора.

Наконецъ, въ природѣ скалы почти всегда пересѣкаются тонкими, еле замѣтными трещинами; черныя рѣзкія линіи, обозначающія ихъ, служатъ единственнымъ средствомъ для выраженія того свойства, которымъ скала болѣе всего отличается отъ другихъ частей пейзажа, именно для выраженія ломкости; а между тѣмъ, среди пятенъ и мазковъ, которыми наполнены скалы старой живописи, мы тщетно стали бы искать какого-нибудь признака трещинъ или расщелинъ. Ковкость и гибкость, вотъ, повидимому, тѣ единственныя свойства, выраженія которыхъ добивались старые мастера. Возьмите, наприм., передній планъ въ картинѣ Сальватора, которая помѣчена въ Дѣльвичской галлереѣ 220-ъ №. На правой сторонѣ ея находится какой-то предметъ; когда я прохожу черезъ залу, я всякій разъ съ повторяющимся безпокойствомъ и тревогой въ душѣ смотрю минуту—двѣ на этотъ предметъ; у меня является цѣлый рядъ дикихъ и фантастическихъ предположеній относительно вѣроятнаго значенія этого предмета. Есть, мнѣ кажется, основаніе предположить, что художникъ имѣлъ въ виду или огромный камень или стволъ дерева; но какое-нибудь рѣшительное заключеніе въ пользу того или другого предположенія было бы крайне опрометчивымъ. Съ одной стороны, этотъ предметъ расплывается въ землѣ, и можно заключить, что онъ составляетъ часть ея; въ немъ нѣтъ слѣдовъ структуры или цвѣта дерева; но съ другой стороны, онъ представляетъ рядъ вогнутыхъ изгибовъ, прорываемыхъ зубцами въ родѣ зубцовъ на вододѣйствующихъ коле-

§ 6. А также полное отсутствіе выраженія твердости или ломкости.

§ 7. Примѣры въ отдѣльныхъ картинахъ.

сахъ, а самый смѣлый теоретикъ не отважился бы предположить въ немъ изображеніе скалы. Формы, которыя приняло это вещество, чтобы оно ни выражало, повторены, хотя въ меньшей степени на переднемъ планѣ картины подъ № 159, гдѣ, очевидно, имѣлась въ виду скала.

§ 8. Сравненіе съ произведеніями Стэнфильда.

Сравнимъ съ этою системой рисованія скалъ правильные научно-вѣрные и искусные этюды съ натуры, которые мы находимъ въ произведеніяхъ Кларксона Стэнфильда. Этого художника въ особенности слѣдуетъ противопоставить старымъ мастерамъ, потому что онъ обыкновенно ограничивается тѣми же сюжетами, что и они, именно разсыпчатыми избороженными скалами вторичной формаціи, которыя располагаются болѣе или менѣе крупными и однородными массами. Невозможно превзойти его по тщательности, твердости и успѣшности въ отчетливомъ и яркомъ изображеніи свѣта и тѣни, которые выражаютъ форму, никогда не смѣшиваются съ мѣстными цвѣтами, хотя бы въ то же время ткань поверхности была роскошно передана; удивительная игра линій, посредствомъ которыхъ онъ разнообразитъ и, вмѣстѣ съ тѣмъ, выражаетъ правильность пластового устройства, почти такъ же поучительна у него, какъ и въ самой природѣ. Трудно указать какія-нибудь изъ его произведеній, которыя были бы лучше или характернѣе другихъ; но среди небольшихъ и легко доступныхъ его гравюръ картина „Botallack Mine, Cornwall“, гравированная въ Coast Scenery, даетъ намъ самое законченное и типичное изображеніе скалы, первоначальная организація которой подверглась насильственному дѣйствію внѣшнихъ вліяній. Пластовая структура и ломкость отмѣчены у ея основанія; каждая трещина рѣзка, угловата и рѣшительна, но постепенно обезображивается по мѣрѣ того, какъ она поднимается по округленной поверхности, и по мѣрѣ того, какъ бѣгущіе внизъ ручьи производятъ одну за другой борозды. Но особенно заслуживаетъ вниманія тщательный рисунокъ передняго плана. Ни одного безобразнаго вогнутаго штриха; здѣсь нѣтъ пачкотни или мазни Каждый дюймъ здѣсь полонъ трещинъ, и всѣ трещины представлены глазу при помощи самой совершенной, выразительной свѣтотѣни. Мы можемъ оступиться на ихъ краяхъ. „East Cliff, Hastings“ представляетъ собою другой прекрасный образецъ той изысканной неправильности, которой разнообразится и маскируется четырехугольная форма передняго плана. Замѣтьте, какъ каждая изъ его линій совершенно противоположна нелѣпостямъ Сальватора. У Стэнфильда все угловато и прямо; каждый

§ 9. Ихъ полная противоположность въ каждой подробности.

изгибъ состоитъ изъ прямыхъ линій; у Сальватора все выгнуто и разукрашено, словно въ каллиграфическомъ искусствѣ. Линіи Стэнфильда пропадаютъ въ тонкихъ расщепленіяхъ, линіи Сальватора—разрисованная мазня. У Стэнфильда нѣтъ ни одной линіи, похожей на другую, у Сальватора каждая какъ бы передразниваетъ всѣ остальныя. Всѣ изгибы Стэнфильда тамъ, гдѣ общая угловатость, какъ на лѣвой сторонѣ, сгруппирована въ видѣ кривыхъ формъ, выпуклы; изгибы Сальватора вогнуты.

§ 10. Скалы Гардинга.

Передніе планы Гардинга и его скалы въ среднихъ разстояніяхъ также въ высокой степени прекрасны. Его линіи не такъ разнообразны и волнисты, какъ у Стэнфильда; по временамъ, на его среднихъ разстояніяхъ чувствуется отсутствіе плотности, благодаря нѣкоторой спутанности темныхъ сторонъ и тѣней другъ съ другомъ или съ мѣстными цвѣтами; но его произведенія тамъ, гдѣ изображены на близкомъ разстояніи мѣста свѣжаго излома острореберной скалы, превосходятъ стэнфильдовы творенія по той необыкновенной свободѣ и легкости, съ которой расщеплены и разсѣчены у него обломки; всякая линія у него вѣрна, при чемъ не чувствуется ни малѣйшаго напряженія. Лучшія произведенія Стэнфильда свидѣтельствуютъ о большомъ трудѣ; но скалы Гардинга выходятъ изъ подъ его руки такъ, какъ будто онѣ только что оторвались отъ горнаго склона, принявъ тотчасъ же прекрасную форму. По колориту онъ также далеко превосходитъ Стэнфильда, который склоненъ доходить до мути или быть холоднымъ въ своемъ сѣромъ цвѣтѣ. Роскошная, мшистая разнообразная теплота и тонкіе, испытавшіе дѣйствіе непогоды, сѣрые цвѣта скалъ Гардинга, объясненныхъ самымъ смѣлымъ, твердымъ и безошибочнымъ рисованіемъ, заставляютъ причислить берега его бурныхъ потоковъ къ прекраснѣйшимъ, послѣ Тернера, твореніямъ въ англійской живописи переднихъ плановъ.

Пинъ (Pyn) обладаетъ точнымъ знаніемъ известковыхъ скалъ и изображаетъ ихъ ясно и сильно; но нельзя не высказать величайшаго сожалѣнія по поводу того, что этотъ талантливый художникъ, повидимому, потерялъ всякое пониманіе цвѣта и становится все болѣе и болѣе манернымъ въ исполненіи; повидимому, онъ ничего не изучаетъ въ природѣ безъ предвзятаго намѣренія все опинизировать *.

* Отрывокъ, который я случайно видѣлъ въ Художественномъ Союзѣ, въ одномъ сочиненіи Пина, отрывокъ, гдѣ доказывается, что природа ничего не стоитъ для художника, достаточно объясняетъ причину этой склонности. Если Пинъ подойдетъ къ природѣ, какъ дѣлали

§ 11. Характеръ рыхлой земли.

Прежде чѣмъ перейти къ Тернеру, бросимъ еще одинъ взглядъ на передніе планы старыхъ мастеровъ, не касаясь ихъ скалъ, которыя все-таки являются сравнительно рѣдкими составными элементами ихъ передняго плана, а имѣя въ виду обыкновенную почву, которую имъ приходится изображать постоянно, формы и видъ которой одинаковы на всемъ земномъ шарѣ. Крутой берегъ рыхлой земли, открытый дѣйствію непогоды, хотя онъ можетъ не достигать трехъ футовъ высоты, заключаетъ въ себѣ черты, которыя могутъ дать матеріалъ, благодарный для внимательнаго наблюдателя. Этотъ берегъ почти копія горнаго склона мягкой и распадающейся скалы въ немъ почти столько же разнообразія и характера, и онъ управляется не менѣе строгими законами организаціи; прежде всего онъ изборожденъ волнистыми линіями, которыя производитъ паденіе дождя; это небольшіе водорои, которые отрѣзаны точь-въ-точь подъ такимъ же наклономъ, какъ и горные, и оставляютъ края не менѣе красивые по своимъ очертаніямъ и не менѣе рѣзкіе по своей рельефности.

§ 12. Необыкновенная грація и полнота ея чертъ.

Тамъ, гдѣ встрѣчается болѣе плотная земля или камень, тамъ земля подмывается внизу берега и собирается на немъ; въ этихъ случаяхъ мы имѣемъ небольшіе обрывы, соединяющіеся съ большимъ склономъ посредствомъ изгиба у верхушки берега и бросающіе рѣзкую, темную тѣнь. Гдѣ почва была мягка, тамъ она будетъ смываться внизу, пока это возможно, и оставитъ зазубренную, повисшую, неправильную линію излома; и всѣ эти обстоятельства объясняются взору въ солнечномъ свѣтѣ съ самою восхитительною ясностью; каждый штрихъ тѣни выражаетъ какую-нибудь частную истину структуры и свидѣтельствуетъ о симметричности, которая царила въ цѣлой массѣ. Тамъ, гдѣ такой процессъ длится долгое время и растительность содѣйствуетъ смягченію линій, тамъ земля представляетъ красивые неправильные изгибы, они безконечны разнообразны, но тѣмъ не менѣе настолько связаны другъ съ другомъ, такъ ведутъ одинъ къ другому, что глазу они никогда не представляются *отдѣльными* предметами; не является стремленія сосчитать ихъ или уловить сходство между ними; они не повторяютъ другъ друга; это различныя части одной системы. Каждый былъ бы недостаточенъ безъ своего сосѣда.

всѣ великіе художники, какъ и должны дѣлать всѣ художники, желающіе быть великими, потому что природа не только *помогаетъ*, но и *учитъ*,—онъ, безъ сомнѣнія, убѣдится (я говорю это не съ цѣлью быть грубымъ или унизить Пина: то же сказалъ бы я обо всѣхъ художникахъ, которые имѣютъ обыкновеніе только набрасывать природу, а не изучать ее), что самыя худшія *ея* произведенія лучше самыхъ лучшихъ *его* произведеній. Я убѣжденъ, что, если Пинъ или другой художникъ, который до сихъ поръ проявлялъ много тщательности при выборѣ сюжета, выйдетъ на любую дорогу, возьметъ первыя четыре дерева, посвятитъ имъ весь день, рисуя листъ за листомъ, и даже самыя мелкія вѣтки съ такимъ стараніемъ, словно это—рѣки или важная географическая карта вновь изслѣдуемой земли,—онъ найдетъ, вполнѣ справившись съ ними, что любое изъ нихъ лучше самыхъ лучшихъ его изобрѣтеній. Ср. Ч. III, О. I, Гл. III, § 12, 13.

§ 13. Почва у Тенье.

Невозможно въ подробностяхъ объяснить, въ чемъ заключается вся красота изгибовъ, и показать на опредѣленныхъ примѣрахъ, почему одни изъ нихъ правильны, а другіе ложны. Такъ, напр., почва у Тенье въ картинѣ № 139 Дёльвичской галлереи является образцомъ всего ложнаго. Это изображеніе формъ трясущейся и взбудораженной земли, такой, какой она должна бы быть тамъ и здѣсь послѣ землетрясенія или на развалинахъ обрушившихся зданій. Въ ней нѣтъ ни контуровъ, ни характера естественной земли; и между тѣмъ, я не могу объяснить, почему; единственное, что я могу замѣтить, это слѣдующее: изгибы повторяютъ другъ друга, монотонны въ своемъ обиліи, не нарушаются тонкими углами и временными перерывами, которыми надѣлила бы ихъ природа; они разъединены, такъ что глазъ перепрыгиваетъ отъ одного изгиба къ другому; онъ не переходитъ отъ каждаго къ слѣдующему, будучи не въ состояніи остановиться, и влекомый непрерывностью линій; здѣсь нѣтъ той волнистости и изборожденности, которыя остаются какъ слѣды воды; ни въ одной частицѣ, ни въ одномъ атомѣ поверхности формы не объясняются отчетливо взору посредствомъ рѣшительной тѣни; здѣсь только мазки кисти на поверхности съ различными красками, изображающими землю, безъ малѣйшаго указанія на характеръ при помощи реальной тѣни.

§ 14. Важное значеніе второстепенныхъ частей и пунктовъ.

Пусть эти пункты не кажутся важными: истины формы въ обыкновенной землѣ столь же цѣнны, столь же прекрасны, какъ и всѣ другія истины природы (позвольте мнѣ нѣсколько забѣжать впередъ). Въ видахъ низменностей онѣ даютъ намъ линіи такого рода, которыя ни при какихъ другихъ условіяхъ не появляются, именно всѣ линіи горнаго пейзажа, то плавныя, то порывистыя; какъ ни малъ ихъ масштабъ, онѣ имѣютъ неизмѣримую цѣнность, по сравненію съ повторяющимися органическими формами, которыя намъ приходится передавать въ растительности. Настоящій великій художникъ тщательно и съ наслажденіемъ останавливается на каждомъ дюймѣ земли и дѣлаетъ ее одной

изъ самыхъ главныхъ, выразительныхъ и пріятныхъ частей своей композиціи. Слѣдуетъ помнить, что художникъ, нарушившій правду въ самой выдающейся части своего передняго плана, не можетъ проявить больше тщательности въ другихъ частяхъ его. И тѣ немногіе случаи, на которые я обратилъ вниманіе,—не одиноко стоящія ошибки, а самые характерные примѣры лжи, которая встрѣчается повсюду и превращаетъ весь передній планъ въ собраніе противорѣчій и нелѣпостей. Въ этихъ истинахъ, на которыя я сейчасъ указывалъ, лежитъ главное различіе между мастеромъ и новичкомъ. Свободно владѣть кистью, писать траву и деревья, настолько точно, чтобы удовлетворить глазъ,—этого можетъ достигнуть всякій въ годъ, два практики; но услѣдить и въ травѣ и въ деревьяхъ тѣ тайны фантазіи и сочетаній, которыми природа говоритъ уму, передать тонкія разсѣлины, бѣгущія извилины, колеблющіяся тѣни рыхлой земли, передать тонко и изящно, точно прикосновеніе самаго дождя создало ихъ; найти даже въ томъ, что кажется самымъ жалкимъ и мелкимъ, новое свидѣтельство вѣчной работы божественной силы на пользу „свѣтлаго и прекраснаго", учить этому, возвѣщать объ этомъ всѣмъ, кто не думаетъ и не обращаетъ вниманія на него,—такова спеціальная область, таково царство творческаго ума; таковъ тотъ спеціальный долгъ, котораго требуетъ отъ него Божество.

§ 15. Соблюденіе ихъ служитъ главнымъ признакомъ мастера, отличающимъ его отъ новичка.

Было бы глупо и невыносимо перечислить хотъ половину всѣхъ тѣхъ разнообразныхъ ошибокъ, которыя созданы изобрѣтательными талантами старинныхъ мастеровъ, когда они задумывали или чертили свои передніе планы. Это—не тотъ или другой отдѣльный художникъ, не та или другая школа; всѣ они сходятся въ томъ, что совершенно устраняютъ все, напоминающее дѣйствительныя явленія, и вмѣсто того создаютъ необыкновенные абсурды. Кюипъ, повидимому, изучалъ и видѣлъ извѣстную часть природы, какъ то долженъ дѣлать художникъ; онъ не гонялся за идеализаціей, а съ благодарностью бралъ отъ природы то, что она давала ему; но даже онъ, повидимому, воображалъ, что въ отношеніи рисунка земли можно положиться на игру воображенія; поэтому онъ усѣивалъ свои берега кусками тѣста вмѣсто камней. Впрочемъ, можетъ быть передніе планы Клода представляютъ самые замѣчательные примѣры ребяческаго и невѣжественнаго отношенія ко всѣмъ деталямъ. Его утренній пейзажъ съ группой большихъ деревьевъ и съ мостомъ въ видѣ

§ 16. Почва у Кюипа.

§ 17. И Клода.

простой арки въ національной галлереѣ прекрасный образчикъ ошибки, въ которую постоянно впадаетъ этотъ художникъ. О красивомъ изображеніи трехъ береговъ, подымающихся изъ воды одинъ за другимъ, я могу сказать только, что всѣ они, несомнѣнно, написаны въ студіи художника, даже и не обращавшагося къ природѣ. Въ нихъ много внутреннихъ признаковъ, подтверждающихъ это предположеніе; то, что, повидимому, должно было изображать на нихъ растительность, напоминаетъ просто зеленое пятно на ихъ поверхности; его ложность тѣмъ очевиднѣе, что листья деревьевъ, находящихся подальше, ярдахъ въ двадцати разстоянія, видны совершенно ясно и отчетливо, а тѣ рѣзкія линіи, которыми вырисовывается каждый листъ позади этой растительности, никогда не могли появиться на рыхлой землѣ; мало того, на всемъ своемъ протяженіи онѣ совершенно лишены переходовъ и разнообразія; на нихъ не вліяютъ измѣнчивыя тѣни, дѣйствію которыхъ неизбѣжно подвергаются въ природѣ всѣ линіи. Въ дѣйствительности, все это распредѣленіе есть безсильное стремленіе неопытнаго новичка изобразить при помощи слѣдующихъ другъ за другомъ краевъ хоть приблизительно ту землю, которой онъ не могъ выразить рисункомъ поверхности. Клодъ желалъ дать вамъ понять, что край его пруда приближается все болѣе и болѣе; онъ, вѣроятно, часто пытался достигнуть этого изображеніемъ непрерывнаго берега или такого берега, который разнообразился бы только нѣжнымъ и гармоничнымъ естественнымъ строеніемъ; и онъ убѣдился, что, благодаря своему незнанію законовъ перспективы, такія попытки съ его стороны всегда придавали его пруду форму буквы О и видъ перпендикулярности. При этихъ некрасивыхъ явленіяхъ умъ получаетъ извѣстное удовлетвореніе и удовольствіе, если непріятный берегъ раздѣлить на рядъ послѣдовательныхъ выступовъ, и если ихъ края раскрыты съ полнотой и интенсивностью. Рисунки любой школьницы, разъ она дошла до такой степени образованія, что понимаетъ, насколько непріятна перпендикулярная вода, дадутъ намъ назидательные примѣры такихъ надежныхъ вспомогательныхъ средствъ, и упомянутый передній планъ Клода—одинъ изъ тысячи случаевъ, гдѣ онъ прибѣгъ къ нимъ. И если меня спросятъ, чѣмъ это изображеніе отличается отъ природы, мнѣ придется только указать на самую природу, какъ она изображена въ тернеровской картинѣ „Меркурій и Аргусъ", гдѣ взятъ сюжетъ въ родѣ клодовскаго, именно рыхлая земляная насыпь,

§ 18. Послѣдній совершенно безсильный ребенокъ.

§ 19. Если сравнить его произведенія съ твореніями Тернера.

разъѣденная водою. Въ этой картинѣ (я одними выраженіями описываю созданіе и природы и Тернера) все разстояніе передано удаленіемъ плотной поверхности; и если одинъ край и выраженъ, то онъ чувствуется только на мигъ, а затѣмъ снова утрачивается; такимъ образомъ глазъ не можетъ остановиться на немъ и приготовиться къ прыжку на другой подобный край; онъ долженъ перейти черезъ него и кругомъ его въ углубленіе, находящееся позади, и такимъ образомъ вся отступающая масса земли, уходя болѣе, чѣмъ на четверть мили назадъ, представляется *единой;* ни одна часть ни на минуту не отдѣляется отъ остального, все объединено, и всѣ видоизмѣненія—*члены,* а не *отдѣлы* цѣлой массы. Но эти видоизмѣненія безчисленны; они то подинмаются, то опускаются, вздуваются и разсыпаются, то соединяются, то разбиваются; они сообщаютъ переднему плану великаго художника тѣ же свойства, которыя мы раньше видѣли въ его горахъ, подобно тому какъ и Клодъ придаетъ своимъ переднимъ планамъ свойства, отмѣченныя раньше въ *его* горахъ: безконечное единство въ первомъ случаѣ, ограниченную подраздѣленность — во второмъ.

§ 20. Главныя черты тернеровскаго передняго плана.

Познакомившись теперь нѣсколько съ принципами старыхъ мастеровъ касательно рисованія переднихъ плановъ, сравнимъ ихъ хорошенько съ принципами нашего великаго художника. Анализъ превосходства, которое отличаетъ тернеровскій рисунокъ, будетъ короче и легче, потому что великое отличіе его произведеній отъ произведеній старыхъ мастеровъ всегда одно и то же, каковъ бы ни былъ сюжетъ или предметъ, и, разъ разсмотрѣвъ главныя черты частныхъ родовыхъ формъ, намъ остается только указать въ произведеніяхъ Тернера тѣ же принципы безконечности и разнообразія въ выполненіи ихъ, которые мы раньше отмѣтили въ примѣненіи къ другимъ сюжетамъ.

§ 21. Геологическое строеніе его скалъ въ картинѣ „The Fall of the Tees".

Верхній водопадъ Tees'a въ Іоркширѣ, гравюра въ англійскихъ серіяхъ, можетъ служить образцовымъ примѣромъ рисованія скалъ, для сопоставленія съ произведеніемъ Сальватора. Въ этой скалѣ, раздѣляющей оба потока, предъ нами горизонтальныя линіи, которыя указываютъ настоящее направленіе пластовъ и тѣ же линіи даны вдоль всего обрыва на правой сторонѣ. Но въ то же время мы видимъ вполнѣ вертикальныя трещины, которыя говорятъ намъ о рядѣ суставовъ, раздѣляющихъ эти горизонтальные пласты; а чрезвычайная гладкость и ровность самаго обрыва говорятъ о томъ, что онѣ произошли вслѣдствіе великаго раздѣленія вещества по направленію къ другой болѣе важной линіи суставовъ, пересѣкающихъ рѣку. И вотъ мы видимъ, что на-лѣво вся вершина обрыва раздѣлена, во многихъ мѣстахъ, этимъ великимъ рядомъ суставовъ на вертикальныя ложа, которыя лежатъ, опираясь другъ на друга, съ обращенными въ нашу сторону боками, и пересѣчены сверху внизъ той же вертикальной линіей, которую можно прослѣдить на фасадѣ центральной скалы. Теперь позвольте мнѣ обратить особенное вниманіе на то, какъ Тернеръ отмѣтилъ, надъ этимъ общимъ и великимъ единствомъ строенія, измѣняющіеся эффекты погоды и потока.

§ 22. Ихъ выпуклыя поверхности и раздробленные края.

Замѣтьте, какъ вся поверхность горы надъ обрывомъ на-лѣво * подведена къ одной гладкой, непрерывной дугѣ съ легкой закругленностью, а затѣмъ, какъ разъ по углу (ср. § 2), раздробляется на множество трещинъ, которыя отмѣчаютъ геологическое строеніе.

Замѣтьте, какъ каждая изъ этихъ отдѣльныхъ громадъ, на которыя раздѣляется гора, закруглена и дугообразна въ своихъ выдающихся краяхъ, обращенныхъ къ вѣтру, и какъ каждый изъ ихъ внутреннихъ угловъ отмѣченъ ясно и рѣзко опредѣленной тѣнью и прозрачнымъ отраженіемъ. Замѣтьте, какъ удивительно граціозны всѣ изгибы закругленныхъ поверхностей; это ясно указываетъ на то, что каждая въ отдѣльности была сформирована извивами и волненіемъ текущей воды; замѣтьте, какъ онѣ постепенно становятся круче, опускаясь, пока не срываются въ фасадъ обрыва.

§ 23. И совершенство единства.

Наконецъ, замѣтьте превосходное разнообразіе всѣхъ штриховъ, которые выражаютъ трещину или тѣнь; каждая идетъ по другому направленію и имѣетъ новую форму, и все же одна глубокая, ясно обозначенная полоса тѣни указываетъ на величайшую послѣдовательность; и отъ этого каждая тѣнь становится слабѣе и слабѣе, пока онѣ всѣ не потеряются во мракѣ и туманѣ нависшаго обрыва и потрясающаго водопада. И опять, посмотрите, какъ тѣ же обломки, какъ разъ на краю, помѣщаются съ центральной скалой надъ водопадомъ справа, какъ они говорятъ намъ о силѣ воды тѣмъ, что хаосъ накопившихся обломковъ и камней представленъ невообразимымъ въ ея руслѣ. Однимъ словомъ, великое достоинство рисунковъ Тернера, которое особенно доказываетъ ихъ непостижимую правдивость, состоитъ въ томъ, что они представляютъ намъ возможность разсуждать о прошлыхъ и будущихъ

* Въ освѣщенномъ пространствѣ между водопадомъ и темной массой на самомъ краю лѣвой стороны.

явленіяхъ, какъ будто передъ нами настоящія скалы, такъ какъ это не значитъ, что дана одна истина или другая, что было выбрано случайно красивое, интересное мѣстечко; намъ дана вся истина со всѣми относящимися къ ней частями, такъ что мы можемъ перебирать и выбирать для удовольствія или размышленія такіе пункты, какіе намъ самимъ нравятся; и мы можемъ разсуждать обо всемъ съ той же точностью, съ какой мы разсуждали бы, послѣ того какъ мы лазили по этимъ скаламъ и, кусокъ за кускомъ, изслѣдовали ихъ. Имѣя этотъ рисунокъ передъ собой, геологъ могъ бы прочесть лекцію о всей системѣ водяного разложенія и строить гипотезы о минувшемъ и грядущемъ состояніи этого самаго мѣста съ такой же увѣренностью, съ какой онъ говорилъ бы, если бы стоялъ тамъ и мокнулъ подъ брызгами. Онъ сказалъ бы вамъ сразу, что водопадъ находится въ состояніи быстраго отступленія, что онъ когда-то составлялъ широкій водопадъ какъ разъ на томъ мѣстѣ, гдѣ сидитъ фигура на камняхъ, и, что когда водопадъ тамъ былъ, часть его нисходила по каналу на-лѣво, русло все еще обозначено тонкостью отточенныхъ линій трещины. Онъ сказалъ бы вамъ, что передній планъ также нѣкогда составлялъ верхъ водопада, и, что вертикальныя трещины справа, повидимому, были тогда русломъ бокового потока. Онъ сказалъ бы вамъ, что водопадъ тогда былъ гораздо ниже, чѣмъ теперь, и, что будучи ниже, онъ обладалъ меньшей силой и выточилъ себѣ болѣе узкое русло, и что мѣсто, гдѣ онъ достигалъ болѣе высокаго обрыва, отмѣчено расширеніемъ водовмѣстилища, выдолбленнаго его возросшей силой; кромѣ того, это мѣсто отмѣчено постепенно увеличивающейся вдавленностью камней внизу, которые, какъ мы видимъ, были выдолблены до такой степени, что сдѣлались похожими вполнѣ на сводъ, долбленіе производилось силою скачковъ воды. Но ни онъ, ни я не могли бы сказать вамъ, какъ превосходно и законченно отмѣчены каждый обломокъ и каждая частичка почвы или камня, какъ все это подтверждено и выполнено, и въ строеніи и въ наглядности отмѣченныхъ великихъ вліяній.

§ 24. Различныя части, исторія которыхъ разсказывается деталями рисунковъ.

Съ этимъ неподражаемымъ рисункомъ мы можемъ сравнить скалы въ переднемъ планѣ Llanthony. Эти послѣднія не раздѣлены на суставы, но на тонкія горизонтальныя соединенныя ложа, которыя отточилъ потокъ во время своего разлитія, оставивъ одно подъ другимъ открытыми; они еще носятъ слѣды его волнъ на своихъ краяхъ. Тутъ мы имѣемъ примѣръ исключенія изъ общаго

§ 25. Прекрасный примѣръ исключенія изъ общаго правила въ „The Llanthony“.

правила; причина—особое мѣстное вліяніе. Мы видѣли, что дѣйствіе воды надъ какой угодно поверхностью—все равно падаетъ ли эта вода въ видѣ ливня или бѣжитъ въ видѣ потока,—производитъ *повсюду* выгнутость формы, но когда мы имѣемъ передъ собой скалы „*in situ*“ (въ своемъ первобытномъ состояніи), какъ въ данномъ случаѣ, открытыя по своимъ краямъ сильному дѣйствію водоворота, этотъ водоворотъ образуетъ сводъ или закругленное пространство для себя (какъ мы это видѣли въ широкихъ размѣрахъ на высокомъ водопадѣ), и мы получимъ изогнутую дугу, прерывающую общіе контуры скалы. И такимъ образомъ Тернеръ (въ то время какъ каждый край его массъ закругленъ, и, какъ только мы подымаемся надъ уровнемъ воды, все вогнуто), прервалъ крутые контуры своихъ пластовъ вогнутыми дугами, какъ разъ въ томъ мѣстѣ, гдѣ послѣднія волны потока пронеслись по открытымъ краямъ ложъ. Ничто не могло бы болѣе разительно доказать глубину того знанія, которымъ управляется каждый мазокъ этого истиннаго художника, какъ умѣнье владѣть сюжетомъ, которое никогда не вліяетъ на что-нибудь условное или обыденное, но влагаетъ въ каждый уголъ и каждое пространство новое доказательство знанія и новое выраженіе мышленія.

Нижній водопадъ „Tees“, съ цвѣтнымъ мостомъ, можетъ служить намъ иллюстраціей всего, что присуще вертикальнымъ ложамъ скалъ, и иллюстраціей ихъ формъ, точно также какъ Верхній водопадъ—формы горизонтальныхъ ложъ; но перейдемъ лучше къ отдѣлившимся кускамъ передняго плана, чтобы разсмотрѣть тѣ спеціальныя измѣненія частей, которыхъ нельзя изслѣдовать въ соединеніи ихъ съ общей массой. Глыбы камня, которыя составляютъ передній планъ „Ulleswater'a“ представляютъ, по моему, лучшій въ мірѣ примѣръ законченнаго рисунка камня, который подвергся сильному дѣйствію воды. Ихъ поверхность, кажется, трепещетъ подъ тонкимъ прикосновеніемъ волны, и каждая часть ихъ то подымается мягкой выпуклостью, то опускается легкой вдавленностью, хотя глазъ еле можетъ прослѣдить тонкія тѣни, отъ которыхъ зависитъ эта рѣзьба на поверхности. И со всѣмъ тѣмъ, каждый кусокъ камня имѣетъ индивидуальный характеръ, зависящій отъ выраженія угловыхъ линій, изъ которыхъ его контуръ былъ вначалѣ сформированъ; этотъ характеръ сохраненъ и чувствуется сквозь всѣ возвышенія и впадины изрытой водой поверхности. А то, что сдѣлано Тернеромъ въ данномъ случаѣ въ самой важной части картины, съ цѣлью придать ей особенную привлекательность, часто дѣлается имъ съ щедрой и

§ 26. Какъ рисуетъ Тернеръ глыбы камня, отдѣлившіяся подъ дѣйствіемъ непогоды.

подавляющей силой въ скученныхъ массахъ обширнаго передняго плана, покрытаго обломками вѣковъ; примѣромъ можетъ служить, напримѣръ, сліяніе Грэты и Тиза, гдѣ русло потока завалено массой обломаннаго камня, разбросаннаго съ щедростью и беззаботностью самой природы; и тѣмъ не менѣе каждый кусокъ въ отдѣльности есть этюдъ, выточенный по частямъ, каждая часть его имѣетъ особый характеръ; какъ будто этотъ кусокъ долженъ служить главнымъ членомъ отдѣльнаго сюжета; но все же онъ никогда не утрачиваетъ своего подчиненнаго положенія, и не создаетъ повторенія хотя бы одной линіи во всей скученной громадѣ.

§ 27. И сложные передніе планы.

Я считаю случаи въ родѣ этого, гдѣ законченность достигаетъ совершенства, случаи, дающіе новыя идеи, гдѣ и законченность и идея видны при отдѣлкѣ каждаго составного элемента спутанной и раздѣленной почти на несчетное количество частей системы, такіе случаи я считаю почти самыми удивительными и самыми характерными мѣстами въ переднихъ планахъ Тернера. Онъ отдѣланъ у него не менѣе прекрасно, хотя менѣе отчетливо, въ отдѣльныхъ частяхъ всякой неровной земли, какъ въ примѣрахъ, въ родѣ этихъ отдѣльныхъ кусковъ камня. Выразительность такого мѣста, какъ ближайшій берегъ, въ картинѣ, о которой мы уже и такъ подробно говорили, можетъ служить намъ предметомъ изученія на цѣлый день, если только мы станемъ разбирать ее часть за частью, но это возможно развѣ только съ помощью карандаша; мы можемъ только повторить тѣ же общія наблюденія о непрерывномъ разнообразіи и единствѣ и посовѣтовать всякому прослѣдить, какъ глазъ держится на плотной и удаляющейся поверхности, вмѣсто того, чтобы бросаться какъ у Клода на плоскіе и ровные края. Вы не можете найти ни одного края у Тернера, вашъ взглядъ вездѣ встрѣчаетъ круглую поверхность и онъ скользитъ впередъ по ней самъ, не давая себѣ отчета, не дѣлая никогда ни одного скачка, онъ идетъ впередъ незамѣтно по непрерывному берегу, и вы не успѣете оглянутся, какъ найдете, что ушли вглубь картины на $1/4$ мили и находитесь рядомъ съ фигурой на днѣ водопада.

§ 28. И рыхлую почву.

Наконецъ, насыпь земли на правой сторонѣ великолѣпнаго рисунка „Penmaen Mawr" можно указать какъ образецъ изображенія мягкой почвы, получившей формы отъ падающаго дождя; этотъ рисунокъ можетъ служить для того, чтобы показать намъ, какъ превосходны по своей выразительности линіи, получившіяся въ результатѣ, и какъ онѣ полны разного рода привлекательныхъ и даже возвышенныхъ качествъ, если только мы будемъ достаточно разсудительны, чтобы не пренебречь изученіемъ ихъ. Чѣмъ выше умъ (это можно принять за общее правило), тѣмъ меньше будетъ онъ пренебрегать тѣмъ, что кажется незначительнымъ и неважнымъ; и положеніе художника всегда можетъ быть опредѣлено, если понаблюдать, какъ онъ обращается и съ какимъ уваженіемъ онъ смотритъ на мелочи природы. Величіе ума сказывается не въ томъ, что допускаешь мелкія вещи, но въ томъ, что дѣлаешь подъ его вліяніемъ изъ малыхъ вещей великія. Тотъ, кто не можетъ интересоваться малымъ, будетъ ложно интересоваться великимъ; тотъ, кто не можетъ сдѣлать обрывъ величественнымъ, тотъ сдѣлаетъ гору смѣшной.

§ 29. Гармонія всего въ идеальныхъ переднихъ планахъ картинъ, находящихся въ академіи.

Только ознакомившись съ этими простыми фактами формы какъ они иллюстрированы болѣе легкими произведеніями Тернера, мы можемъ сдѣлаться настолько свѣдущими, чтобы насладиться сложностью цѣлаго въ такихъ произведеніяхъ, какъ „Меркурій и Аргусъ" или „Заливъ Байи", въ которыхъ мысль въ первую минуту теряется, вслѣдствіе обильныхъ проявленій знанія художника. Часто останавливался я передъ этими благородными произведеніями и, возвращаясь къ нимъ, я всегда чувствовалъ, будто въ первый разъ ихъ вижу; ихъ обиліе настолько глубоко и разнообразно, что умъ, согласно съ его собственнымъ расположеніемъ, въ которомъ онъ находится въ данное время, замѣчаетъ нѣкоторые новые ряды истинъ, переданныхъ въ нихъ, такъ же, какъ онъ замѣчалъ бы ихъ, снова посѣтивъ какой-нибудь видъ въ природѣ; и онъ открываетъ новыя отношенія и связи между этими истинами, вслѣдствіе чего картина получаетъ новую окраску при каждомъ возвращеніи къ ней. Причина такого эффекта кроется, главнымъ образомъ, въ обработкѣ переднихъ плановъ; чѣмъ она тщательнѣе, тѣмъ больше объектовъ можно разсматривать одинъ за другимъ, и такимъ образомъ ихъ изслѣдовать и познать; передніе планы Тернера такъ объединены во всѣхъ своихъ частяхъ, что глазъ не можетъ разсматривать ихъ по отдѣламъ; его влечетъ съ камня на камень, съ обрыва на обрывъ, онъ открываетъ истины, совершенно отличныя по виду одна отъ другой, смотря по направленію, по которому глазъ приближается къ нимъ; а приближается онъ къ нимъ съ разныхъ направленій; поэтому онъ смотритъ на нихъ, какъ на части новой системы каждый разъ, когда онъ начинаетъ свой путь съ другого пункта. Одинъ урокъ, впрочемъ, мы непремѣнно извлекаемъ изъ всѣхъ ихъ, какъ бы на нихъ ни смотрѣть, съ какой бы стороны къ нимъ ни подходить, именно мы по-

§ 30. Великій урокъ, который можно извлечь изъ всего.

стигаемъ, что произведеніе Великаго Духа природы такъ же глубоко и недоступно въ своихъ низшихъ, какъ и въ своихъ благороднѣйшихъ цѣляхъ; что Божественная мысль такъ же очевидна въ своихъ полныхъ энергіи дѣйствіяхъ на каждомъ незначительномъ обрывѣ и на каждомъ плесенью покрытомъ камнѣ, какъ и въ воздвиженіи столбовъ неба, въ установкѣ основанія земли; что для вѣрно схватывающей мысли будутъ видны та же безграничность, то же величіе, та же сила, то же единство и то же совершенство, въ комкѣ глины, какъ и въ разсѣиваніи облаковъ, въ разсыпающемся прахѣ, какъ и въ сіяніи дневного свѣтила.

ОТДѢЛЪ V

ИСТИННОСТЬ ВОДЫ

ГЛАВА I

ВОДА ВЪ ИЗОБРАЖЕНІИ СТАРЫХЪ МАСТЕРОВЪ

§ 1. Очеркъ безконечно разнообразныхъ функцій воды.

Изъ всѣхъ неорганическихъ веществъ, дѣйствующихъ сообразно съ своей собственной, присущей имъ природой, безъ помощи другихъ и безъ сочетанія съ другими, вода—самое удивительное. Если мы взглянемъ на воду, какъ на источникъ всѣхъ измѣненій и красотъ, видимыхъ нами въ облакахъ, затѣмъ, какъ на начало, которое сформировало землю, уже разсмотрѣнную нами, отточило острые гребни и скалы ея, придавъ имъ грацію; если мы взглянемъ на нее далѣе въ формѣ снѣга, когда она одѣваетъ созданныя ею же горы, прекраснымъ свѣтомъ, который, не видавши, невозможно представить; затѣмъ, когда она видима въ пѣнѣ потока, въ радугѣ, которая тянется по ней, въ утреннемъ туманѣ, который поднимается изъ нея, въ глубокихъ, прозрачныхъ прудахъ, отражающихъ, какъ въ зеркалѣ, свои нависшіе берега, въ широкомъ озерѣ и блестящей рѣкѣ, наконецъ въ томъ, что для всѣхъ человѣческихъ умовъ представляетъ лучшую эмблему неустанной, непобѣдимой силы, въ дикомъ, разнообразномъ, фантастическомъ неукротимомъ единствѣ моря,—что можемъ мы сравнить съ этимъ могучимъ всемірнымъ элементомъ въ отношеніи величія и красоты? Или, какъ намъ прослѣдить вѣчную измѣнчивость его чувства? Это все равно, что стараться изобразить душу.

Представить обыкновенный видъ воды, когда она спокойна, положить на полотно такую видимую поверхность и такое отраженіе воды, которыя могли бы заставить насъ понять, что здѣсь

имѣлась въ виду именно вода,—это, быть можетъ, самая легкая задача искусства; и даже обыкновенное движеніе или паденіе ея можетъ быть въ достаточной мѣрѣ передано, если отмѣтить тщательно изгибы очертанія темнымъ фономъ и положить нѣсколько бѣлилъ надъ ними, какъ умно и правдиво сдѣлалъ это Рюисдаль.

§ 2. Легкость, съ которой можетъ быть дано шаблонное изображеніе воды. Невозможно дать вѣрное изображеніе.

Но написать настоящую игру тѣни на отражающей поверхности или передать формы и ярость воды, когда она начинаетъ проявляться, передать сверкающую и похожую на ракету быстроту благороднаго водопада или точность и грацію морской волны, которая такъ превосходно сформирована, хотя и дразнитъ насъ своей неуловимостью, такъ похожа по формѣ на гору и все же, по движенію, такъ близко напоминаетъ облако съ его разнообразіемъ и тонкостью цвѣта; передать эту волну въ тотъ моментъ, когда малѣйшая зыбь, малѣйшій изгибъ имѣетъ спеціальную полосу отраженія на самомъ себѣ, а сверкающіе и мерцающіе солнечные лучи смѣшиваются съ темными оттѣнками прозрачной глубины и темной скалы подъ нимъ: сдѣлать это въ совершенствѣ—выше силъ человѣческихъ; способность передать это была дарована лишь одному или двумъ изъ тѣхъ избранниковъ, которые посмѣли отважиться на это.

§ 3. Трудность надлежащаго раздѣленія сюжета.

Такъ какъ общіе законы, управляющіе внѣшнимъ видомъ воды, производятъ одинаковое дѣйствіе на всѣ ея формы, то было бы неудобно трактовать сюжетъ раздѣльно, ибо тѣ же силы, которыя управляютъ волнами и пѣной потока, оказываютъ такое же вліяніе на волны и пѣну моря: сдѣлать общій обзоръ системъ, которыхъ держатся каждая школа и каждый художникъ въ отдѣльности при изображеніи воды, будетъ удобнѣе, чѣмъ посвятить отдѣльныя главы на обозрѣніе манеры писать озера, рѣки и моря у всѣхъ ихъ вмѣстѣ. Мы поэтому измѣнимъ нашъ обычный планъ и разсмотримъ манеру писать воду древнихъ художниковъ, затѣмъ современныхъ и, наконецъ, Тернера.

§ 4. Недостаточность изученія водяныхъ эффектовъ у всѣхъ художниковъ.

Необходимо предварительно изложить вкратцѣ одно—два оптическихъ условія, которыя имѣютъ вліяніе на видъ поверхности; чтобы описать ихъ всѣ, потребовалось бы спеціальное изслѣдованіе, даже если бы я обладалъ необходимыми знаніями, которыхъ я не имѣю. Случайныя измѣненія, подъ которыми проявляются обычные законы—неисчислимы и, часто, по своей чрезвычайной сложности, необъяснимы, даже для людей съ самымъ широкимъ знаніемъ оптическихъ явленій. То, что я здѣсь изложу, составляетъ

нѣсколько самыхъ широкихъ законовъ, которые могутъ быть провѣрены непосредственнымъ наблюденіемъ читателя, но съ которыми, тѣмъ не менѣе, многіе художники, какъ я нашелъ, совершенно незнакомы, благодаря своей привычкѣ писать съ натуры, не думая или не разсуждая, а въ особенности благодаря привычкѣ кончать этюды дома. Мнѣ кажется, не часто случается, чтобы художникъ срисовывалъ отраженія въ водѣ такъ, какъ онъ ихъ видитъ; надъ большими пространствами и въ неособенно тихую погоду это почти и невозможно; когда же это возможно, то, иногда, вслѣдствіе поспѣшности, а иногда вслѣдствіе лѣности, иногда же съ мыслью „усовершенствовать природу", они размазываются или передаются невѣрно. Придать подобіе тихой воды такъ легко, что даже, когда ландшафтъ съ натуры конченъ, вода просто обозначается, какъ нѣчто такое, что можно сдѣлать въ любое время, а затѣмъ при домашней работѣ являются холодные, оловянные, сѣрые цвѣта у однихъ, рѣзкіе, синіе и зеленые—у другихъ, горизонтальныя линіи у слабыхъ, яркіе мазки и блестки у ловкихъ, а въ общемъ мелкое и заурядное у всѣхъ; а на самомъ дѣлѣ едва ли найдется придорожный прудъ или лужа, которая не заключала бы столько же ландшафта въ себѣ, сколько надъ собою. Прудъ этотъ не есть та коричневая, грязная, безцвѣтная вещь, какой мы ее себѣ представляемъ, онъ имѣетъ сердце подобно намъ, и въ глубинѣ его—вѣтви высокихъ деревьевъ, стебли волнующейся травы и всякаго рода оттѣнки разнообразнаго пріятнаго свѣта, падающаго съ неба. Скажу больше, безобразная канава, которая стоитъ надъ канализаціонными преградами въ сердцѣ гнилого города, не совсѣмъ гадка, если всмотрѣться въ нее достаточно глубоко. Вы можете увидѣть темную серьезную синеву далекаго неба и чистыя облака, когда они пробѣгаютъ мимо. Отъ вашей собственной воли зависитъ видѣть въ этомъ презираемомъ потокѣ либо отбросы улицы, либо изображеніе неба. Точно также бываетъ и со всѣми другими вещами, которыя попали къ намъ въ немилость, и которыя мы презираемъ. Вотъ эта-то широта взгляда какъ разъ и составляетъ разницу между великимъ и обыкновеннымъ художникомъ. Заурядный человѣкъ *знаетъ*, что придорожная лужа грязна, и рисуетъ ея грязь, великій же художникъ видитъ подъ коричневой поверхностью и позади нея нѣчто грандіозное, и вотъ, чтобы разгадать это нѣчто, онъ затратитъ цѣлый день работы, но онъ все-таки добьется своей цѣли, чего бы это ему ни стоило. Пусть художникъ выйдетъ на ближайшее поле, возьметъ ближайшій грязный прудъ среди вереску и тщательно срисуетъ его; пусть не думаетъ при этомъ о

томъ, что онъ рисуетъ воду и что вода должна быть сдѣлана по извѣстнымъ пріемамъ,—пусть твердо задастся цѣлью нарисовать то, что онъ видитъ, иначе говоря, всѣ деревья, всѣ, ихъ дрожащіе листья и всѣ туманныя полосы безпорядочнаго солнечнаго свѣта, и дно, видимое въ болѣе чистыхъ маленькихъ кускахъ, возлѣ края, и камни дна, и все небо и облако далеко внизу посреди пруда, вырисованныя такъ же полно, какъ настоящія облака наверху,—тогда художникъ придетъ домой съ такимъ понятіемъ объ изображеніи воды, которое избавитъ и меня, и всякаго другого отъ необходимости писать что-нибудь объ этомъ предметѣ; но художники ничего подобнаго не дѣлаютъ; они думаютъ, что такъ и нужно писать безобразную, круглую, желтую поверхность, или же „совершенствуютъ" ее дома и, вмѣсто того, чтобы передать облагороженное сложное, нѣжное, но печальное и угрюмое отраженіе въ загрязненной водѣ, они подчищаютъ ее грубыми желтыми, зелеными и синими штрихами и, портя свои собственные глаза, заставляютъ болѣть наши, а достигнуть чистаго свѣта волны на свободѣ для нихъ, конечно, совершенно невозможно. И воображаютъ, что Каналетто писалъ каналы, а Вандевельде и Backhuysen—море. А непонятые потоки и обезславленное море шипятъ, какъ бы желая пристыдить насъ, изъ всѣхъ ихъ каменистыхъ ложъ и низкихъ береговъ.

§ 5. Трудно трактовать объ этой части предмета.

Я подхожу къ этой части моего предмета съ болѣе угнетеннымъ чувствомъ, чѣмъ къ какой бы то ни было другой, по нѣсколькимъ причинамъ. Во-первыхъ, живопись воды у всѣхъ болѣе старыхъ пейзажистовъ, кромѣ нѣсколькихъ болѣе выдающихся произведеній Клода и Рюисдаля, настолько противна, настолько невыразимо и необъяснимо плоха, а лучшія произведенія Клода и Рюисдаля настолько холодны и безцвѣтны, что я не знаю, какъ и говорить съ тѣми, которымъ такая живопись нравится; я не знаю, каковы ихъ чувства по отношенію къ морю. Я ничего не могу замѣтить въ Вандевельде или Backhuysen'ѣ такого, что могло бы хоть что-нибудь сказать въ ихъ пользу: нѣтъ ни силы, ни присутствія ума, не видно способности къ самому малѣйшему наблюденію; нѣтъ хотя бы самаго слабаго сходства съ чѣмъ-нибудь естественнымъ; нѣтъ изобрѣтательности, даже самой незатѣйливой, чего-нибудь пріятнаго. Если бы они передавали намъ бросающіяся въ глаза зеленыя моря съ топорными краями, такія хотя бы, какія мы видимъ въ Королевской академіи, гдѣ насажены носами или кормами корабли ея величества, то восхищеніе ими было бы понятно, такъ какъ въ умѣ человѣка бываетъ естественная слабость къ зеленымъ волнамъ, съ вьющимся верхушками, но не къ глинѣ и шерсти; поэтому я до нѣкоторой степени могу понять, почему люди восхищаются всѣмъ другихъ въ старомъ искусствѣ, почему они восхищаются скалами Сальватора или передними планами Клода, и деревьями Гоббима, и животными Поль Поттера, и утварью Яна Стино: во всѣхъ этихъ симпатіяхъ я вижу основу, которая кажется справедливой и законной, которая говоритъ за нихъ; но когда я вижу, что люди могутъ переносить даже одинъ видъ какого-нибудь произведенія Backhuysen'а на стѣнахъ своихъ комнатъ (я говорю серьезно), я сразу выхожу изъ себя. Быть можетъ, я неправъ, быть можетъ, они неправы, или по крайней мѣрѣ я не могу доискаться общаго принципа или мнѣнія, которые помогли бы намъ понять другъ друга. И все же я неправъ: вѣроятно, мнѣ недостаетъ смѣтливости, ибо я знаю, что Тернеру когда-то нравился Вандевельде, и я могу подмѣтить недоброе вліяніе Вандевельде въ большинствѣ его молодыхъ морскихъ пейзажей, но Тернеру, конечно, не могъ нравиться Вандевельде безъ какой-нибудь законной причины. Другой разочаровывающій пунктъ тотъ, что я не могу поймать волну или дагерротипировать ее, и такимъ образомъ невозможно достигнуть идеальныхъ доказательствъ. Но формы и оттѣнки воды должны всегда въ извѣстной мѣрѣ служить предметомъ спора и чувства, тѣмъ болѣе, что нѣтъ совершенной или даже болѣе или менѣе совершенной морской живописи, на которую можно бы указать. Море никогда не изображалось красками, и мнѣ кажется никогда не будетъ и не можетъ быть изображено; о немъ только дается нѣкоторое понятіе посредствомъ болѣе или менѣе отвлеченныхъ умственныхъ условностей, и хотя Тернеръ сдѣлалъ достаточно, чтобы сильно и великолѣпно набросать море, оно въ концѣ концовъ все-таки условно и въ немъ остается столько неестественнаго, что тѣмъ, которые не чувствуютъ его силы, всегда возможно оправдать свою нелюбовь достаточно разумными причинами, упрямо не признавать хорошаго и настаивать на недостаткахъ, которыхъ никакая смертная рука не можетъ исправить, которые обыкновенно въ высшей степени явны, хотя въ другихъ отношеніяхъ и достигнуто многое. Совершенно другое дѣло съ тихой водой. Здѣсь факты можно провѣрить, въ нихъ можно удостовѣриться тамъ, и, замѣтивъ одинъ или два простѣйшихъ факта, мы можемъ получить нѣкоторое представленіе о незначительномъ успѣхѣ и пониманіи старыхъ художниковъ на этомъ болѣе легкомъ полѣ дѣятельности и такимъ образомъ доказать ихъ вѣроятную неудачу въ борьбѣ съ большими затрудненіями.

I. Вода, само собой разумѣется, благодаря ея прозрачности, обладаетъ несовершенно отражающей поверхностью, такъ же несовершенно, какъ поверхность металлическаго рефлектора, но поверхностью, отражательная сила которой стоитъ въ зависимости отъ угла, подъ которымъ падаютъ отражаемые лучи. Чѣмъ меньше этотъ уголъ, тѣмъ больше будетъ отражаемыхъ лучей. И вотъ, въ зависимости отъ количества отражаемыхъ лучей находится сила изображенія объектовъ надъ поверхностью, а въ зависимости отъ количества пропущенныхъ лучей видимость объектовъ подъ водой. Отсюда видимая прозрачность и отражательная сила воды—обратно пропорціональны. Смотря въ воду сверху внизъ, мы получаемъ пропущенные лучи, которые представляютъ либо дно предмета, плавающаго въ водѣ, либо самый предметъ; или же, если вода глубока и чиста, мы получаемъ очень мало лучей, и вода выглядитъ черною. Смотря вдоль по водѣ, мы получаемъ отраженные лучи, а поэтому и изображеніе объекта надъ нею. Отсюда, въ мелкой водѣ, на равномъ берегу дно ясно видно у нашихъ ногъ, оно становится болѣе и болѣе темнымъ по мѣрѣ удаленія отъ насъ, хотя бы та же глубина и не увеличивалась и на разстояніи 12—20-ти ярдовъ, смотря по высотѣ положенія нашего надъ водой, оно становится совершенно невидимымъ, теряясь въ блескѣ отраженной поверхности.

§ 6. Общіе законы, регулирующіе явленія воды. Прежде всего несовершенство ея отраженія.

II. Чѣмъ ярче отражаемый объектъ, тѣмъ больше уголъ, подъ которымъ отраженіе видимо. Нужно всегда помнить, что, строго говоря, только свѣтлые объекты отражаются, и что болѣе темные видимы только пропорціонально количеству лучей свѣта, испускаемыхъ ими, такъ что темный объектъ, сравнительно, теряетъ свою силу вліянія на поверхность воды, и вода въ пространствѣ темнаго отраженія видима отчасти съ изображеніемъ отраженнаго объекта и отчасти прозрачна. Можно найти, послѣ нѣкотораго наблюденія, что подъ берегомъ, надъ которымъ, предположимъ, высятся темныя деревья, показывающія куски яркаго неба, яркое небо отражается ясно, а дно воды въ этихъ мѣстахъ невидимо, но въ темныхъ мѣстахъ отраженія мы видимъ дно воды, а цвѣтъ этого дна и самой воды виденъ вперемежку съ цвѣтомъ деревьевъ, бросающихъ темное отраженіе, и измѣняетъ его. Это одно изъ самыхъ красивыхъ явленій водной поверхности, ибо, благодаря ему, разнообразіе цвѣта и грація и воздушность, которыя при другихъ обстоятельствахъ невозможны, представляются въ отраженіи. Конечно, при большихъ

§ 7. Присущіе водѣ оттѣнки измѣняютъ темныя отраженія и не производятъ никакого дѣйствія на яркія.

разстояніяхъ, даже самые темные объекты бросаютъ отчетливыя изображенія, и оттѣнокъ воды не можетъ быть виденъ, но въ близкомъ разстояніи, сочетанія собственнаго цвѣта воды, измѣняющаго темныя отраженія и въ то же время оставляющаго свѣтлыя безъ измѣненія, имѣютъ безконечную цѣнность. Возьмите, для примѣра, выписку изъ моего собственнаго дневника въ Венеціи. 17-го мая. 4 часа пополудни. Къ востоку вода спокойна и отражаетъ небо и суда со слѣдующей особенностью: небо, имѣющее блѣдно-синій цвѣтъ, въ своемъ отраженіи имѣетъ того же качества синеву, только болѣе глубокую; но черные корпуса судовъ имѣютъ въ отраженіи блѣдно-зеленый морской цвѣтъ, т. е. естественный цвѣтъ воды подъ солнечнымъ свѣтомъ, въ то время, какъ оранжевыя мачты судовъ, еще мокрыя отъ недавняго ливня, отражены безъ измѣненія цвѣта, только не совсѣмъ такъ ярко, какъ наверху. Одинъ корабль имѣетъ бѣлую полосу, другой красную" (я долженъ бы сказать: „идущую вдоль по борту"); „ихъ полосы вода оставляетъ безъ вниманія". „Любопытно то, что лодка съ бѣлыми и темными фигурами проходитъ, и вода отражаетъ темныя зеленымъ, а всѣ бѣлыя выпускаетъ; это происходитъ, главнымъ образомъ, благодаря тому, что темные объекты противопоставлены отраженному яркому небу".

„Лодка, качающаяся близъ пристани, бросаетъ ясную тѣнь на покрытую зыбью воду. Это явленіе, по моему, происходитъ исключительно благодаря увеличенной силѣ отраженія воды, въ покрытомъ тѣнью пространствѣ, ибо болѣе далекія мѣста зыби принимаютъ тамъ глубокую, чистую синеву неба и становятся сильно темными на блѣдно-зеленомъ, а болѣе близкія мѣста принимаютъ блѣдно-сѣрый цвѣтъ облака, который едва ли ярче чѣмъ ярко-зеленый".

Я вставилъ послѣдніе два параграфа потому, что они скоро будутъ намъ полезны; все, на чемъ я настаиваю здѣсь, состоитъ въ томъ, чтобъ показать мѣстный цвѣтъ (цвѣтъ горошка) воды въ пространствахъ, занятыхъ темными отраженіями и неизмѣненный цвѣтъ яркихъ отраженій.

III. Чистая вода не воспринимаетъ тѣни по двумъ причинамъ: поверхность въ совершенствѣ отполированнаго металла не воспринимаетъ тѣни (доказать это читатель можетъ сейчасъ же самъ), и совершенно прозрачное тѣло, какъ воздухъ, не воспринимаетъ тѣни, отсюда выводъ, что вода, и прозрачная и отражающая, не воспринимаетъ тѣни.

§ 8. Вода не воспринимаетъ тѣни.

Но тѣни или формы таковыхъ появляются на водѣ часто и

рѣзко. Необходимо тщательно объяснить причины ихъ, такъ какъ они образуютъ одинъ изъ самыхъ выдающихся источниковъ ошибки въ живописи воды.

Во-первыхъ, вода въ тѣни гораздо болѣе способна отражать, чѣмъ на солнечномъ свѣтѣ. Подъ солнечнымъ свѣтомъ мѣстный цвѣтъ воды обыкновенно силенъ и дѣятеленъ и сильно вліяетъ, какъ мы уже видѣли, на всѣ темныя отраженія, обыкновенно уменьшая глубину ихъ. Подъ тѣнью сила отраженія въ высокой степени увеличена *, и очень часто бываетъ, что формы тѣней выражаются на поверхности воды болѣе реальнымъ отраженіемъ объектовъ надъ водой. Это другое, въ высшей степени важное и цѣнное обстоятельство, и ему мы обязаны нѣкоторыми явленіями, обладающими высокой красотой.

Очень грязная рѣка, какъ Арно, напримѣръ, во Флоренціи, видна, когда солнце свѣтитъ, въ своемъ собственномъ желтомъ цвѣтѣ, дѣлая всѣ отраженія безцвѣтными и слабыми. Въ сумеркахъ ея отражательная сила возвращается вполнѣ, и Каррарскія горы видны отраженными въ ней такъ же ясно, какъ бы она была прозрачнымъ озеромъ. Средиземное море, положительная синева котораго почти не поддается днемъ никакимъ измѣненіямъ въ цвѣтѣ, вечеромъ получаетъ изображеніе своихъ каменнотыхъ береговъ. На нашихъ собственныхъ моряхъ, на блѣдно-зеленоватомъ фонѣ постоянно видны кажущіяся тѣни. Это не тѣни, а чистыя отраженія темнаго или синяго неба надъ водой, видимыя въ затѣненныхъ пространствахъ, отвергнутыя мѣстнымъ цвѣтомъ моря въ освѣщенныхъ солнцемъ пространствахъ и превратившіяся въ болѣе или менѣе пурпуровый цвѣтъ, благодаря контрасту съ яркимъ зеленымъ цвѣтомъ.

§ 9. Измѣняемость темныхъ отраженій въ зависимости отъ тѣни.

Мы, впрочемъ, видѣли, что мѣстный цвѣтъ воды, въ то время какъ онъ до извѣстной степени отвергаетъ темныя отраженія, принимаетъ яркія, не умерщвляя ихъ. Отсюда выводъ, что когда тѣнь брошена черезъ пространства воды, обладающей сильнымъ мѣстнымъ цвѣтомъ, получающей поперемѣнно то свѣтлыя, то темныя отраженія, то эта тѣнь не въ состояніи увеличить отражательную способность воды въ яркихъ пространствахъ и еще менѣе въ состояніи уменьшить ее; поэтому на всѣхъ темныхъ отраженіяхъ

* Я привожу это просто, какъ фактъ; я не въ состояніи дать въ этомъ удовлетворительнаго отчета, основаннаго на оптическихъ законахъ; если бы даже я и могъ это сдѣлать, такое изслѣдованіе представляло бы мало интереса для обыкновеннаго читателя и имѣло бы мало цѣнности для художника.

она болѣе или менѣе ясно видна, а на всѣхъ свѣтлыхъ — она совершенно исчезаетъ.

Возьмемъ для примѣра тотъ случай, когда превосходный сложный эффектъ производится всѣми этими разнообразными обстоятельствами вмѣстѣ.

Предположимъ пространство ясной воды, обнаруживающей дно, подъ группой деревьевъ, сквозь вѣтви которыхъ просвѣчиваетъ небо; эти деревья бросаютъ тѣнь на поверхность воды, которая, предположимъ, имѣетъ также свой собственный цвѣтъ. Возлѣ себя мы будемъ видѣть дно съ тѣнями деревьевъ, ясно обрисованными на немъ, а цвѣтъ воды представится намъ черезъ посредство передаваемаго свѣта въ своемъ настоящемъ видѣ. Дальше дно будетъ постепенно теряться, но оно будетъ видно въ темныхъ отраженіяхъ гораздо дальше, чѣмъ въ свѣтлыхъ. Наконецъ, оно перестаетъ вліять даже на первыя, и получается эффектъ чистой поверхности. Синее яркое небо отражается вѣрно, но темныя деревья отражаются неточно и вмѣсто нихъ видѣнъ цвѣтъ воды. Тамъ, гдѣ падаетъ тѣнь на эти темныя отраженія, ясно видна темнота, которая, какъ найдено, состоитъ изъ чистаго яснаго отраженія темныхъ деревьевъ. Когда тѣнь пересѣкаетъ отраженіе неба, она, будучи фиктивной, исчезаетъ.

Далѣе, настоящая тѣнь, конечно, падаетъ ясно и темнымъ пятномъ, смотря по количеству имѣющагося твердаго вещества, на всякую пыль или другую гниль въ водѣ. Въ рѣкахъ очень грязныхъ настоящая тѣнь падаетъ на мѣста, освѣщенныя солнцемъ такъ же рѣзко, какъ и на землѣ; на нашемъ собственномъ морѣ кажущаяся тѣнь, происшедшая отъ усиленнаго отраженія, еще болѣе усиливается, благодаря присутствію мѣла въ водѣ и благодаря ея нечистотѣ.

Далѣе, когда на водѣ есть зыбь, каждая отдѣльная частица этой зыби отражаетъ, если внимательно наблюдать, маленькое изображеніе солнца со всѣхъ сторонъ, до извѣстнаго разстоянія и подъ извѣстнымъ угломъ между наблюдателемъ и солнцемъ; изображеніе это можетъ быть больше или меньше, смотря по величинѣ и формѣ зыби. Вотъ откуда происходятъ тѣ сверкающія пространства широкаго свѣта, которыя такъ часто видны на морѣ. Всякій объектъ, становящійся между солнцемъ и этой зыбью, получаетъ отъ нея силу отражать солнце, а вслѣдствіе этого и весь свѣтъ ея; отсюда слѣдуетъ, что всякіе промежуточные объекты бросаютъ на такія пространства только кажущіяся тѣни большой силы; онѣ имѣютъ вполнѣ видъ настоящихъ тѣней и занимаютъ точно такое же мѣсто, какое занимаютъ настоящія тѣни, но все

же назвать ихъ тѣнями было бы такъ же справедливо, какъ сказать, что отраженное зеркаломъ изображеніе куска бѣлой бумаги есть тѣнь на этомъ зеркалѣ.

Далѣе, мѣстный цвѣтъ всякой неглубокой воды болѣе или менѣе въ зависимости отъ степени ея мелкоты, но даже при глубинѣ въ 240—300 и болѣе футовъ, зависитъ въ сильной степени отъ свѣта, отраженнаго со дна. Это, впрочемъ, особенно очевидно въ чистыхъ рѣкахъ, какъ Рона, въ которой отсутствіе отраженнаго снизу свѣта образуетъ кажущуюся тѣнь, часто ясно отстающую на небольшое разстояніе отъ плавающаго предмета, который бросаетъ ее.

§ 10. Примѣры на водѣ Роны.

Слѣдующее извлеченіе изъ моего собственнаго дневника въ Женевѣ вмѣстѣ съ приведеннымъ уже извлеченіемъ изъ венеціанскаго дневника, иллюстрируютъ какъ этотъ, такъ и другіе приведенные нами пункты.

„Женева, 21-го апрѣля, утро. Солнечный свѣтъ падаетъ съ кипарисовъ, острова Руссо, и идетъ прямо по направленію къ мосту. Тѣни деревьевъ и моста падаютъ на воду оловянно-пурпурнымъ цвѣтомъ, составляющимъ контрастъ съ общимъ аквамариново-зеленымъ оттѣнкомъ всей воды. Этотъ зеленый цвѣтъ происходитъ отъ того, что свѣтъ отражается со дна, хотя его и не видно. А что это такъ, видно изъ того, что зеленый цвѣтъ блѣднѣетъ по направленію къ серединѣ рѣки тамъ, гдѣ она мелѣетъ; на этой-то блѣдной части воды, пурпурная тѣнь малаго моста видна особенно рѣзко. Однако, тѣнь эта все же только кажущаяся: отсутствіе этого отраженнаго свѣта, вмѣстѣ съ увеличенной отражательной силой воды, вотъ что представляетъ собою эта тѣнь. Въ этихъ мѣстахъ вода отражаетъ синее небо. Лодка качается въ мелкой водѣ; отраженіе ея имѣетъ прозрачный цвѣтъ зеленаго горошка; цвѣтъ этотъ значительно темнѣе блѣдно-аквамариновыхъ пятенъ поверхности. Тѣнь лодки отдѣлена отъ самой лодки, приблизительно на полглубины отраженія; поэтому образуется ярко-зеленый свѣтъ между килемъ лодки и ея тѣнью. Тамъ, гдѣ тѣнь перерѣзаетъ отраженіе, отраженіе темнѣе и нѣсколько напоминаетъ настоящій цвѣтъ лодки; тамъ гдѣ тѣнь выходитъ изъ границъ отраженія, она имѣетъ блѣдный оловянно-пурпуровый цвѣтъ. Другая лодка, которая стоитъ въ болѣе глубокой водѣ, ровно никакой тѣни не даетъ, а отраженіе обозначено прозрачнымъ зеленымъ цвѣтомъ воды; вода же кругомъ лодки приняла свѣтловато-синее отраженіе съ неба“.

Вышеприведенныя записи не требуютъ комментаріевъ послѣ того, что было уже сказано. Но мы должны отмѣтить еще одно

явленіе, свойственное неспокойной водѣ. Всякая большая морская волна при обыкновенныхъ обстоятельствахъ, раздѣляется или скорѣе покрывается многочисленными меньшими волнами, изъ которыхъ каждая, по всей вѣроятности, отражаетъ солнечные лучи; отраженіе это воспринимаютъ нѣкоторые ея края и ея поверхность. Отсюда получается блескъ, полировка и сильный свѣтъ по всему флангу волнъ которыя, конечно, немедленно поглощаются пространствомъ орошенной тѣни; форму послѣдней поэтому въ достаточной мѣрѣ можно прослѣдить, если отдѣлить яркій свѣтъ, хотя тѣнь эта не имѣетъ ни малѣйшаго вліянія на большія волны или на грунтъ воды. Каждая полоска или кружокъ пѣны надъ волной, или внутри ея, принимаетъ настоящую тѣнь и такимъ образомъ усиливаетъ впечатлѣніе.

Я не перечислилъ и половины тѣхъ условій, которыя производятъ тѣневые эффекты на водѣ или вліяютъ на нихъ, но чтобы не запутать и не утомить читателя, я предоставляю ему самому продолжить эту работу; нами сказано достаточно для того, чтобы установить слѣдующій общій принципъ: всякій разъ, когда тѣнь бываетъ видна на чистой водѣ и, до извѣстной степени, даже на гнилой водѣ, это—не есть тѣнь, придающая общему солнечному оттѣнку болѣе темный тонъ, какъ на землѣ, это—извѣстное пространство, имѣющее совершенно другой цвѣтъ, который самъ находится въ зависимости отъ безконечнаго разнообразія глубины и оттѣнковъ, благодаря своей способности воспринимать отраженія, и который можетъ подъ вліяніемъ извѣстныхъ условій совершенно исчезнуть. Поэтому всякій разъ, когда намъ приходится писать такія тѣни, намъ нужно принимать во вниманіе не только оттѣнокъ самой воды, но и обстоятельства, которыя могли повліять на оттѣненныя пространства при ихъ положеніи.

§ 11. Эффектъ зыби на отдаленной водѣ.

IV. Если вода покрыта зыбью, то сторона каждой мелкой волны, обращенная къ намъ, отражаетъ кусокъ неба, а сторона каждой мелкой волны, обращенная въ противоположную отъ насъ сторону, отражаетъ либо часть противоположнаго берега, либо какой-нибудь предметъ, находящійся за этой волной. Но такъ какъ мы скоро теряемъ изъ виду тѣ стороны волнъ, которыя обращены въ противоположную отъ насъ сторону, то все пространство, покрытое зыбью, будетъ тогда способно отражать только небо. Такимъ образомъ тамъ, гдѣ отдаленная спокойная вода получаетъ отраженіе высокихъ береговъ, всякое протяженіе покрытой зыбью поверхности кажется яркой линіей цвѣта неба, прерывающей это отраженіе.

§ 12. Удлиненіе отраженій движущейся водой.

V. Когда зыбь или волна находятся подъ такимъ угломъ, который даетъ намъ возможность видѣть противоположную ея сторону, то отраженіе предметовъ бываетъ глубже, чѣмъ въ тихой водѣ. Поэтому всякое движеніе въ водѣ удлиняетъ отраженія и образуетъ изъ нихъ смѣшавшіяся вертикальныя линіи. Точно сказать, насколько велико производимое удлиненіе, нельзя, за исключеніемъ случаевъ, когда происходитъ удлиненіе, предметовъ яркихъ, особенно свѣта, какъ напр., солнца, луны, фонарей на берегу рѣки; отраженія послѣднихъ всегда почти представляются въ видѣ длинныхъ потоковъ дрожащаго свѣта, а не въ видѣ круговъ и точекъ, какъ то бываетъ въ совершенно спокойной водѣ. Но странно слѣдующее явленіе: мы привыкли видѣть отраженіе солнца, которое должно представляться въ видѣ круга, удлиненнаго настолько, что мы видимъ его, какъ потокъ свѣта, тянущійся отъ горизонта къ берегу; между тѣмъ удлиненное всего наполовину отраженіе паруса, или какого либо другого предмета, большинству кажется невѣроятнымъ, и зрители смотрятъ недовѣрчиво на картины, изображающія таковое отраженіе. Въ одномъ произведеніи Тернера, изображающемъ видъ Венеціи, отраженіе большихъ треугольныхъ парусовъ почти вдвое длиннѣе, чѣмъ самые паруса. Я самъ слышалъ, какъ правдоподобіе этого простого эффекта оспаривалось интеллигентными людьми много разъ. И все-таки, даже тогда, когда движеніе въ открытой подобно венеціанскимъ лагунамъ водѣ очень незначительно, отраженіе парусовъ, отстоящихъ отъ берега на цѣлую милю, задѣваетъ колеблющуюся воду въ десяти футахъ отъ зрителя, стоящаго на этомъ берегу. И такъ бываетъ на какой-угодно водѣ, гдѣ періодовъ мало и они коротки. Есть, однако, что-то своеобразное въ этомъ удлиненіи отраженія, что мѣшаетъ его чувствовать. Если на нѣкоторомъ протяженіи слегка колеблющейся воды мы видимъ изображеніе нѣсколькихъ бѣлыхъ облаковъ, надъ которыми сгустились другія массы облаковъ на извѣстномъ разстояніи одна отъ другой, то вода обыкновенно не даетъ отраженія всей массы въ удлиненной формѣ; она отражаетъ болѣе выдающіяся части въ видѣ длинныхъ прямыхъ колоннъ опредѣленной ширины и совершенно опускаетъ нижнія бѣлыя облака; и при этомъ она даже капризничаетъ, такъ какъ отражаетъ одну выдающуюся часть облаковъ и не даетъ изображенія другихъ частей безъ всякой видимой причины; и часто, когда небо покрыто бѣлыми облаками, нѣкоторыя изъ этихъ облаковъ будутъ бросать длинныя отраженія въ видѣ башенъ, а другія не дадутъ никакихъ; и все это настолько безотчетно, что зритель часто становится втупикъ, стараясь доискатся, какія облака отражены и какія нѣтъ.

Во многихъ подобнаго рода случаяхъ бываетъ, что отраженіе въ водѣ существуетъ, только глазъ, вслѣдствіе своего несовершенства или недостатка вниманія, не видитъ его. И если немного подумать и внимательно понаблюдать, то окажется, что поверхность воды, цвѣтъ которой, на нашъ взглядъ, однообразенъ, на самомъ дѣлѣ, обладаетъ массой оттѣнковъ, растянувшихся на большое разстояніе, подобно тому какъ бываетъ растянуто изображеніе солнца; мы можемъ постичь блескъ отраженія, его чистоту, и даже поверхность его, находясь въ немалой зависимости отъ того, какъ мы чувствуемъ это множество оттѣнковъ, анализировать и понять которые, до полнаго сознанія ихъ, намъ мѣшаетъ постоянное движеніе поверхности.

§ 13. Дѣйствіе воды, покрытой зыбью, на горизонтальныя и наклонныя изображенія.

VI. Вода, покрытая зыбью, если мы можемъ видѣть противоположную намъ сторону волнъ ея, ясно отражаетъ перпендикулярную линію, такъ какъ части этой линіи даются стороной каждой волны и легко соединяются глазомъ. Но если линія наклонна, то отраженіе ея будетъ чрезвычайно спутано и разъединено; если же линія горизонтальна, оно будетъ почти невидимо.—Вотъ это-то обстоятельство и помѣшало видѣть красныя и бѣлыя полосы на корабляхъ въ изображеніи Венеціи, о которомъ говорилось выше.

§ 14. На какомъ пространствѣ отраженіе видимо сверху.

VII. Всякое отраженіе есть изображеніе какъ разъ такой части предметовъ, находящихся надъ водой или возлѣ нея какую мы могли бы видѣть, еслибы насъ помѣстили настолько же ниже линіи воды, насколько выше ея мы на самомъ дѣлѣ находимся. Если, находясь на глубинѣ въ пять футовъ ниже уровня воды, мы смотримъ на предметъ, настолько удаленный отъ берега, что мы не можемъ увидѣть его изъ-за берега, то, стоя выше уровня воды на пять футовъ, мы не въ состояніи будемъ видѣть отраженіе того же предмета изъ-за отраженія берега. Отсюда—отраженія всѣхъ предметовъ, имѣющихъ какой-либо наклонъ въ сторону отъ воды, сокращаются и наконецъ исчезаютъ, по мѣрѣ того какъ мы подымаемся выше отраженія. Озера съ большой возвышенности кажутся пластами металла, которые вправлены въ ландшафтъ. Они отражаютъ небо, но не свои берега.

VIII. Всякій данный пунктъ предмета, находящагося надъ водой, отражается въ ней, если онъ вообще отражается на ка-

комъ-нибудь пунктѣ воды, вертикальной линіей, идущей подъ нимъ, при условіи, что поверхность воды горизонтальна. Нѣкоторое уклоненіе иногда происходитъ на покрытой зыбью водѣ, и изображеніе вертикальной башни нѣсколько наклоняется благодаря вѣтру, благодаря тому, что изображеніе падаетъ на наклонныя стороны волнъ. Наклонъ изображенія пропорціоналенъ наклонной сторонѣ волны, когда волны велики. На практикѣ, пусть художникъ, рисуя начерно, повернетъ рисунокъ, послѣ того какъ наклонность волны опредѣлена такъ, чтобы эта наклонность сдѣлалась горизонтальной, и затѣмъ уже рисуетъ отраженіе какого-либо предмета на ней, какъ бы онъ поступалъ при ровной водѣ, и онъ не ошибется.

§ 15. Наклонъ изображеній на волнующейся водѣ.

Таковы самые обыкновенные оптическіе законы, которые нужно принимать во вниманіе при рисованіи воды. Все же мы должны съ чрезвычайной осторожностью примѣнять ихъ въ нашихъ сужденіяхъ о достоинствахъ или недостаткахъ при изображеніи воды на картинахъ. Возможно, что художникъ знаетъ эти законы и подчиняетъ имъ свои рисунки, но все же пишетъ воду отвратительно; а съ другой стороны, онъ можетъ совершенно не быть знакомымъ ни съ однимъ изъ нихъ и въ извѣстныхъ мѣстахъ систематически нарушать каждый изъ нихъ, и все-таки писать воду превосходно. Тысячи чудныхъ эффектовъ совершенно необъяснимыхъ, въ которые вѣришь только тогда, когда видишь ихъ, происходятъ въ природѣ. Такое разнообразіе и такая запутанность являются въ соединеніяхъ и въ примѣненіи вышеописанныхъ законовъ, что никакое знаніе, никакой трудъ не могли бы тягаться съ ними, если примѣнять ихъ аналитически. Постоянная и жадная наблюдательность, портфели, полные настоящими свидѣтельствами водныхъ эффектовъ, срисованными на мѣстѣ и въ моментъ ихъ явленія, имѣютъ больше цѣны для художника; чѣмъ самое широкое знаніе оптическихъ законовъ. Безъ этой наблюдательности его знанія приведутъ къ педантичной лжи. При этой наблюдательности ничего не значатъ самыя грубыя и смѣлыя уклоненія отъ того или другого закона въ томъ или другомъ мѣстѣ; эти нарушенія даже будутъ восхитительны.

§ 16. Наблюдательность такъ же необходима, какъ и знаніе. Вольности, допускаемыя великими живописцами.

Могутъ сказать, что такой принципъ опасно предлагать въ наше лѣнивое время. Но ничего не подѣлаешь; онъ вѣренъ и долженъ быть подтвержденъ. Самая отвратительная критика та, которая казнитъ великія произведенія искусства, когда ихъ никто

не защищаетъ, и отказывается ощутить или признать великое духовное, нѣсколько уклонившееся солнце ихъ правдивости потому, что оно взошло по неправильному углу и освѣтило ихъ раньше назначеннаго времени. Но все же, съ другой стороны, пусть замѣтятъ, что я не противопоставилъ наукѣ такъ называемыя чувство, воображеніе или фантазію, а наблюдательность, опытность, любовь и довѣріе къ природѣ; далѣе пусть замѣтятъ, что существуетъ разница между вольностью, которую позволяетъ одинъ человѣкъ, и вольностью, которую позволяетъ себѣ другой; вольность одного восхитительна, а другого достойна наказанія; разница эта такого характера, что каждый искренній человѣкъ увидитъ ее, хотя она не настолько объяснима, чтобы дать намъ возможность сказать заранѣе, гдѣ, когда и даже кому должно простить эту вольность. Въ картинѣ Тинторета „Рай", находящейся въ академіи въ Венеціи, ангелъ, выгоняющій Адама и Еву изъ сада, виденъ вдали; онъ не ведетъ ихъ къ воротамъ, утѣшая ихъ и подавая имъ совѣты; странный жаръ, которымъ согрѣто представленіе художника не можетъ допустить ничего подобнаго. Какъ ангелъ, такъ и люди летятъ, сломя голову; ангелъ, окруженный сіяніемъ, плыветъ, не касаясь земли и нагнувшись впередъ въ своемъ свирѣпомъ полетѣ; подвергнутыя наказанію существа стремятся впереди въ ужасѣ. Все это могло бы быть изобрѣтено другимъ, хотя въ другихъ рукахъ картина получилась бы противной; но одно обстоятельство могло быть придумано только Тинторетомъ, и на него никто другой не могъ бы рѣшиться. Ангелъ бросаетъ тѣнь передъ собой по направленію къ Адаму и Евѣ. Это обстоятельство—финалъ исторіи.

Огненный шаръ, бросающій тѣнь, есть вольность самаго дерзкаго свойства, насколько это касается простыхъ оптическихъ явленій. Но какъ прекрасно здѣсь это обстоятельство, показывающее, что ангелъ, который является свѣточемъ для всего окружающаго его, является темнотой для тѣхъ, которыхъ ему поручено изгнать навсегда!

Я еще раньше упомянулъ о вольности Рубенса, который пишетъ горизонтъ въ видѣ кривой линіи, съ намѣреніемъ привлечь глазъ къ данному пункту вдали. Дорога вьется къ этому пункту, облака стремятся къ нему, деревья нагибаются къ нему, стадо овецъ бѣжитъ къ нему, возчикъ указываетъ своимъ кнутомъ на него, лошади его тащатся къ нему, фигуры на картинѣ толкутся къ нему, и горизонтъ тоже склоняется къ нему. Если бъ горизонтъ былъ горизонталенъ, это обстоятельство смутило бы всѣхъ и все.

Въ картинѣ Тернера „Па-де-калэ" есть буй, держащійся на вер-

хушкѣ ближней волны. Онъ бросаетъ отраженіе вертикально внизъ по фланговой сторонѣ волны, которая имѣетъ крутой наклонъ. Я не могу сказать, вольность это или ошибка. Я подозрѣваю, что ошибка, такъ какъ та же исторія повторяется довольно часто въ морскихъ видахъ Тернера; я все-таки почти увѣренъ, что это было бы сдѣлано нарочно въ данномъ случаѣ, даже, еслибы ошибка была замѣчена, потому что вертикальная линіи необходима для этой картины, а глазъ такъ мало привыкъ улавливать настоящее положеніе отраженій на склонахъ волнъ, что не чувствуетъ ошибки.

§ 17. Различныя вольности и ошибки въ акварeляхъ Клода, Кюипа, Вандевельде.

Въ одной изъ малыхъ залъ Uffizii во Флоренціи, недалеко отъ трибуны есть два такъ называемыхъ произведенія Клода. Одно изъ нихъ—красивый лѣсной ландшафтъ, кажется, копія, другое—морской ландшафтъ съ архитектурой, въ общемъ очень пріятный и естественный. Солнце садится на одной сторонѣ картины, бросая длинный снопъ свѣта на воду. Этотъ снопъ свѣта кривой и идетъ отъ горизонта къ пункту близъ центра картины, а на горизонтѣ снопъ этотъ—подъ солнцемъ. Еслибъ это была вольность, то вольность эта была бы одной изъ самымъ безсмысленныхъ и непростительныхъ, такъ какъ ошибка эта бросается въ глаза сразу; нѣтъ причины дѣлать такую ошибку и нѣтъ ей извиненія. Но я думаю, что это скорѣй случай ошибки, порожденной недостаточностью знанія. Клодъ обыкновенно дѣлалъ все, какъ слѣдуетъ, и отраженію инстинктивно далъ мѣсто подъ солнцемъ, такъ какъ онъ получалъ свои впечатлѣнія непосредственно отъ природы, а, можетъ быть, онъ и прочелъ въ какомъ-нибудь сочиненіи по оптикѣ, что всякій пунктъ въ такомъ отраженіи долженъ пройти по вертикальной плоскости между солнцемъ и зрителемъ, или же возможно, что онъ замѣтилъ, гуляя по берегу, что отраженіе подходило прямо отъ солнца къ его ногамъ, и, имѣя въ виду обозначить положеніе зрителя, нарисовалъ въ своей слѣдующей картинѣ отраженіе наклоннымъ къ такому предполагаемому пункту Такимъ образомъ, ошибка достаточно извинительна и имѣетъ видъ достаточно правдоподобный чтобы ее можно было возродить и возвести въ систему, какъ это было недавно сдѣлано *.

* „Convergens of Perpendiculars Parsey'a". У меня нѣтъ мѣста, чтобы заняться подробнымъ разоблаченіемъ этой ошибки, но къ счастью, этого и не нужно; ее довольно доказать на опытѣ. Каждая картина, какъ это было раньше сказано, есть стеклянная пластинка, на которой нарисовано то, что можно было бы видѣть, глядя черезъ нее. Возьмемъ вертикальную, стеклянную пластинку и, куда бы мы ее ни помѣстили, съ какой бы стороны солнце ни освѣщало ее: сбоку ли, или съ середины, мы всегда найдемъ отраженіе на вертикальной линіи подъ солнцемъ, параллельно со сторонами стекла. Стекло окна, выходящее на море—вотъ весь аппаратъ, который необходимъ для опыта; и все же еще недавно по поводу этого самаго явленія со мной спорилъ человѣкъ, обладающій большимъ вкусомъ и знаніемъ; человѣкъ этотъ полагалъ, что Тернеръ неправъ, нарисовавъ отраженіе внизу въ боковой части картины, какъ мы это видимъ въ его „Lancaster Sands" и во многихъ другихъ случаяхъ.

Въ картинѣ Кюипа, № 83 въ Дѣльвичской галлереѣ, столбъ въ концѣ берега имѣетъ 3 или 4 лучистыхъ отраженія. Это, очевидно, слѣдуетъ приписать не вольности или недостаточному знанію, а прямому невѣжеству. И относительно картины, которую приписываютъ кисти Поль Потера, № 176, въ той же галлереѣ, мнѣ кажется, что большинство людей при первомъ взглядѣ на нее должно чувствовать, что что-то не ладно съ водой—она выглядитъ какой-то странной и жесткой и похожа на ледъ или олово; возможно, что зрители не будутъ въ состояніи опредѣлить причину такого впечатлѣнія, потому что, когда подойдешь поближе къ картинѣ, найдешь, что вода написана гладко, имѣетъ блескъ и красива, но всетаки они не смогутъ стряхнуть непріятное сознаніе того, что она похожа на плохое зеркало, вставленное въ примѣрный ландшафтъ промежъ мховъ, и мало похожа на прудъ. Причина та, что вода, получая отчетливыя отраженія отъ забора и живой изгороди налѣво, будучи вездѣ гладкой и имѣя явную возможность давать вѣрные образы, не даетъ, однако, изображенія коровъ.

Въ произведеніи Вандевельде (113) нѣтъ ни одной линіи зыби или волны на какой-либо части моря; нѣтъ ни малѣйшаго вѣтра, и ближняя лодка бросаетъ свое изображеніе съ большой точностью. Изображеніе не удлинено книзу; это обстоятельство говоритъ намъ о совершенномъ затишьѣ (правило V), а изъ того, что отраженіе не укорочено, мы узнаемъ, что мы находимся на одной плоскости съ водой, или почти на одной плоскости (правило VII). Подъ судномъ направо сѣрая тѣнь, которая занимаетъ мѣсто отраженія, вдругъ обрывается, опустившись какъ дымъ немного пониже корпуса и не оставивъ отчета о парусахъ и мачтахъ.

Это, я полагаю, не незнаніе, а непростительная вольность. Вандевельде, повидимому, хотѣлъ дать впечатлѣніе большого пространства поверхности и думалъ, что если онъ передастъ отраженіе точнѣе, то, такъ какъ верхушки мачтъ дойдутъ до ближайшей части поверхности, уничтожится очевидность разстоянія и покажется, что корабль стоитъ надъ лодкой вмѣсто того, чтобы быть за ней. Я не сомнѣваюсь, что такъ оно и случилось бы въ такихъ неловкихъ рукахъ, но нельзя же, вслѣдствіе этого, изви-

нять его за то, что онъ пишетъ свою поверхность сѣрыми горизонтальными линіями, какъ это дѣлаютъ имѣющія склонность къ морю дѣти; вѣдь уничтоженіе простора въ океанѣ не такая серьезная потеря, какъ уничтоженіе его жидкообразности. Лучше чувствовать недостаточность простора, чѣмъ такой просторъ, по которому мы могли бы гулять или играть на билліардѣ.

§ 18. И Каналетто.

Изъ всѣхъ картинъ Каналетто, которыя я когда-либо видалъ (а такихъ немало) я помню только одну или двѣ, гдѣ можно найти какое-нибудь видоизмѣненіе одного общаго метода изображенія воды. Каналетто почти всегда покрываетъ все ея пространство одной и той же однообразной зыбью, составленной изъ массы хорошо подобранной, но совершенно непрозрачной и гладкой краски морского зеленаго цвѣта; это пространство покрыто извѣстнымъ количествомъ (не могу опредѣлить точно общую сумму), приблизительно 350—400 и свыше, смотря по величинѣ холста, бѣлыхъ вогнутыхъ мазковъ, которые могутъ служить для изображенія зыби. И, по мѣрѣ того какъ каналъ уходитъ изъ виду на задній планъ, художникъ съ геометрической точностью уменьшаетъ размѣръ зыби до тѣхъ поръ, пока не дойдетъ до пространства, повидимому, гладкой воды. Согласно нашему 6-му правилу, такая покрытая зыбью вода, удаляясь, должна бы отражать небо все больше и больше, а предметы, находящіеся за нею, все меньше и меньше, пока на разстояніи двухъ или трехъ сотъ ярдовъ внизъ по каналу, все пространство воды будетъ одной ровной сѣрой или синей, смотря по цвѣту неба, массой, не воспринимающей никакихъ отраженій какихъ бы то ни было другихъ предметовъ. Что же дѣлаетъ Каналетто? Онъ по мѣрѣ удаленія выказываетъ отраженіе предметовъ все болѣе и болѣе, а отраженіе неба все меньше и меньше, пока, по удаленіи на 300 ярдовъ, всѣ дома отражены такъ же ясно и рѣзко, какъ въ тихомъ озерѣ.

Это опять-таки своевольное и непростительное уклоненіе отъ истины, причина котораго кроется, какъ и въ предшествующемъ случаѣ, въ сознаніи своей слабости. Выразить свѣтовое отраженіе синяго неба на далекой зыби—одна изъ самыхъ трудныхъ вещей въ мірѣ; такъ же трудно заставить глазъ понять причину цвѣта и движенія на видъ гладкой воды, въ особенности тамъ, гдѣ имѣются зданія, которыя должны быть отражены; глазъ никогда не сознаетъ недостатка отраженія. Но нѣтъ ничего легче и соблазнительнѣе, какъ дать превратное изображеніе: громадное пространство покрывается имъ безъ всякихъ хлопотъ тамъ, гдѣ пространство это мѣшало бы; и дѣлается это очень просто, и

глазъ сразу понимаетъ это. Поэтому Каналетто радъ, какъ и всякій другой низшаго сорта работникъ былъ бы радъ (чтобы не сказать принужденъ), дать отраженіе вдали. Но когда онъ подходитъ близко къ зрителю, онъ находитъ, что гладкая поверхность такъ же мѣшала бы вблизи, какъ зыбь мѣшало бы вдали. Имѣть дѣло съ большимъ пространствомъ ничѣмъ непокрытой гладкой воды слишкомъ нервная работа для несвѣдущаго художника; особенно, когда вода находится вблизи его и въ то же время настолько удалена, что воспринимаетъ отраженія зданій; когда ее нужно изобразить такъ, чтобы она казалась и плоской, и удаляющейся и прозрачной. Каналетто чувствовалъ, что съ своимъ морскимъ зеленымъ цвѣтомъ онъ не справится съ подобной задачей; поэтому ему ничего не оставалось дѣлать, какъ наложить описанные выше бѣлые мазки; они занимаютъ сбившія его съ толку пространства; при этомъ нѣтъ надобности безпокоиться о какомъ-то знаніи или изобрѣтательности; этими постепенно уменьшающимися мазками замѣняются другія средства для выраженія удаляющейся поверхности. Всякій поэтому легко пойметъ, почему онъ долженъ былъ принять эту систему, которая и составляетъ какъ разъ то, чего придерживался бы всякій неловкій работникъ, надѣясь на недостаточную наблюдательность публики, которая избавляетъ его отъ опасности разоблаченія.

§ 19. Почему это непростительно.

Во всѣхъ этихъ случаяхъ не ошибка или самая вольность, не пренебреженіе къ тѣмъ или другимъ законамъ, губятъ картины, а привычка ума допускать вольность, трусость или притупленность чувства, которыя заражаютъ одинаково всѣ части картины и лишаютъ ее всю жизненности. Если бы Каналетто былъ великимъ художникомъ, могъ бы набрасывать свои отраженія, гдѣ ему угодно, могъ бы покрывать гдѣ-угодно свою воду зыбью, могъ бы писать по желанію свои моря наклонными, то ни я, ни кто другой не посмѣли бы сказать ни одного слова противъ него, но онъ—незначительный и плохой художникъ и поэтому вездѣ и всегда увеличиваетъ ошибки, а къ ошибкамъ прибавляетъ еще апатію, до тѣхъ поръ пока ужъ ничего больше прощать въ немъ нельзя. Если только помнить, что поверхность каждой единичной частички зыби составляетъ для природы зеркало, которое ловитъ, смотря по своему положенію, либо изображеніе неба, либо серебряные носы гондолъ, либо ихъ черные остовы и красныя драпировки, либо бѣлый мраморъ, либо зеленыя водоросли на низкихъ камняхъ, то нельзя не чувствовать, что волны эти должны имѣть бóльше колорита, чѣмъ этотъ непрозрачный мертвый зеленый цвѣтъ.

Онѣ зелены по природѣ своей, но у нихъ есть прозрачный оттѣнокъ изумруднаго цвѣта, смѣшивающійся съ тысячью отраженныхъ оттѣнковъ и не пересиливающій ни одного; такимъ образомъ, Каналетто противорѣчитъ правдивости цвѣта въ каждой отдѣльной волнѣ тысячи разъ. Венеція печальна и безшумна теперь, въ сравненіи съ тѣмъ, чѣмъ она была въ его время, каналы одинъ за другимъ постепенно засариваются, и грязная вода все лѣнивѣе и лѣнивѣе лижетъ расшатанные фундаменты, но даже теперь, если бъ я могъ перенести читателя раннимъ утромъ на пристань пониже Ріальто, когда рыночныя лодки, нагруженныя до верху, плаваютъ золотистыми группами; если бы читатель взглянулъ на воду, бурлящую у ихъ блестящихъ, какъ бы изъ стали вылитыхъ, носовъ и подъ тѣнью листьевъ виноградной лозы; если бы я могъ показать ему пурпуръ винограда и фигъ, зарево яркокрасныхъ корокъ арбузовъ, дынь и тыквъ, уносимыхъ длинными полосами волнъ; между ними красныя рыбныя корзины, плескающіяся и сверкающія, и горящія, въ то время какъ утреннее солнце освѣщаетъ ихъ мокрые, желтые бока; наверху выкрашенные паруса рыбачьихъ лодокъ, оранжевые и бѣлые, ярко красные и синіе; а въ особенности среди всѣхъ этихъ цвѣтущихъ красокъ голыя бронзовыя, словно горящія тѣла моряковъ, послѣднихъ потомковъ венеціанской расы, которые все еще сохраняютъ яркій джорджіонавскій цвѣтъ на своихъ бровяхъ и груди, цвѣтъ, составляющій удивительный контрастъ съ желтымъ, чувственнымъ вырождающимся существомъ, живущимъ въ кафэ Піацца; если бы читатель увидалъ все это, онъ не былъ бы тогда снисходителенъ къ Каналетто.

§ 20. Голландскіе маринисты.

Но даже Каналетто, въ отношеніи истинъ, которыя ему приходилось изображать, возвышенъ, могучъ и правдивъ, въ сравненіи съ голландскими маринистами. Всякій легко пойметъ, почему его зеленая краска и вогнутые бѣлые маски надо принимать за изображеніе воды, на которой настоящіе цвѣта можно различить только при большомъ вниманіи, а онъ никогда не прилагаетъ его; но, принимая во вниманіе, какъ много есть людей, любящихъ море и созерцающихъ его, нелегко понять, какъ можно переносить Вандевельде и ему подобныхъ. Какъ я уже сказалъ, я чувствую себя совершенно удрученнымъ, когда толкую съ поклонниками этихъ живописцевъ, потому что я не знаю, что находятъ въ ихъ произведеніяхъ похожаго на природу. На мой взглядъ, пѣна взвивается и сгущается по бокамъ волны и летитъ, сверкая, съ ея вершины, а не сидитъ на ней въ видѣ парика; и волны, мнѣ представляется, падаютъ

и ныряютъ, и кидаются, и гнутся, и съ трескомъ перекатываются, а не вьются подобно стружкамъ; вода, когда она сѣра, обладаетъ сѣрымъ цвѣтомъ бурнаго воздуха, смѣшаннымъ съ ея собственной глубокой, тяжелой, гремящей, угрожающей синевой, а не той сѣрой дешевой краской, которую употребляютъ для грунтовки дверей; судя по тому, чѣмъ восхищаются въ морской живописи, и многія другія вещи кажутся мнѣ не такими, какими онѣ представляются большинству; но мнѣ сейчасъ придется сказать еще кое-что объ этихъ людяхъ по поводу вліянія, которое они имѣли на Тернера; кое-что я надѣюсь сказать впослѣдствіи при помощи иллюстрацій.

§ 21. Рюисдаль, Клодъ и Сальваторъ.

Въ Луврѣ находится морской пейзажъ кисти Рюисдаля, который хотя и не представляетъ ничего замѣчательнаго, но по крайней мѣрѣ полонъ силы, пріятенъ и, насколько возможно, натураленъ: въ волнахъ много свободы дѣйствія и силы колорита; вѣтеръ дуетъ сильно надъ берегомъ, и всю картину можно изучать съ пользой, какъ доказательство того, что не голландское море виновато въ недостаткѣ колорита и всего остального въ произведеніяхъ Backhuysen'а. Въ каждомъ пространствѣ въ природѣ отъ полюса и до экватора есть величіе и копія, и хотя живописцы одной страны вообще лучше и болѣе велики, чѣмъ художники другой, это происходитъ не столько вслѣдствіе отсутствія въ нѣкоторыхъ мѣстахъ сюжетовъ для искусства, сколько отъ того, что одна страна и одинъ вѣкъ даютъ могучихъ и мыслящихъ людей, а другая страна и другой вѣкъ—нѣтъ.

Манера писать падающую воду у Рюисдаля такимъ образомъ въ общемъ пріятная; сказать о ней больше едва ли можно. Въ его произведеніяхъ не видно работы мысли; и они не разсчитаны на то, чтобы приносить своимъ слабымъ вліяніемъ пользу или вредъ. Это — хорошія картины для мебели, и онѣ недостойны похвалы и не заслуживаютъ нападковъ.

Моря Клода — лучшія произведенія водной живописи въ старомъ искусствѣ. Не скажу, чтобы они мнѣ нравились, ибо мнѣ кажется, что выбраны въ нихъ именно тѣ моменты, когда море особенно безцвѣтно и нехарактерно; но я думаю, что они чрезвычайно вѣрны по формамъ и времени, которыя были выбраны, или, по крайней мѣрѣ, что лучшія изъ нихъ таковы; послѣднихъ, впрочемъ, немного.

По правую руку одного изъ морскихъ произведеній Сальватора, находящагося во дворцѣ Питти, видна полоса моря, отражающая восходъ солнца; полоса эта безукоризненно хороша и напоминаетъ

Тернера; вся остальная часть картины, какъ и картина, помѣщенная напротивъ предыдущей, совершенно негодны. Я не видѣлъ больше ни одного случая, гдѣ Сальваторъ тщательно написалъ бы воду; она у него такъ же условна, какъ и все другое въ его работѣ; но условность болѣе терпима, быть можетъ, въ описанiи воды, чѣмъ чего-либо другого; и если бъ его деревья и скалы были хороши, никто бы ничего не сказалъ противъ его рѣкъ.

§ 22. Николо Пуссенъ.

Заслуга Пуссена, какъ мариниста, или живописца воды, мнѣ думается, можетъ быть въ достаточной мѣрѣ опредѣлена картиной „Потопъ въ Луврѣ", въ которой разлитiе глубокихъ потоковъ выражено лодкой, опрокинувшейся черезъ мельничную плотину.

Въ наружномъ порталѣ Св. Марка, въ Венецiи, среди мозаики на крышѣ есть изображенiе потопа. Грунтъ темно-синiй; дождь представленъ въ видѣ яркихъ, бѣлыхъ, волнистыхъ, параллельныхъ полосъ: между этими полосами видно массовое очертанiе ковчега, по кусочку между каждой полосой, очень темное и съ трудомъ отличимое отъ неба; но въ ковчегѣ есть квадратное окно съ ярко золотистымъ краемъ, которое замѣтно выдается по своему блеску и ведетъ взоръ ко всему остальному: море внизу почти сплошь покрыто мертвыми тѣлами.

На купели церкви Санъ Фредiано въ Луккѣ есть изображенiе, весьма вѣроятно, израильтянъ и египтянъ въ Красномъ морѣ. Море показано въ видѣ волнистыхъ каменныхъ кучъ, каждая куча состоитъ изъ трехъ отроговъ (тотъ же типъ почти можно видѣть въ картинахъ на стеклѣ XII и XIII столѣтiй, особенно въ Шартрѣ). Эти кучи едвали можно было бы назвать моремъ, если бы не рыбы, съ которыми онѣ сплетены очень запутаннымъ образомъ; головы рыбъ показываются съ одной стороны кучъ, а хвосты съ другой.

Оба эти изображенiя потопа, какъ ни архаичны и грубы они, все же даютъ большее понятiе, въ нихъ больше изобрѣтательности и они болѣе естественны, чѣмъ потопъ въ изображенiи Пуссена. Право, я не унижаю его, сравнивая такимъ образомъ съ картиной въ церкви Св. Марка; блескъ золотого окна сквозь дождь удивительно хорошо схваченъ и почти производитъ иллюзiю: кажется, будто солнечный свѣтъ на моментъ освѣтилъ его, и чувствуется какое то величiе въ этомъ свѣтѣ надъ плавающими тѣлами. Второй приведенный примѣръ довольно фантастиченъ, грубъ, но все же, я говорю совершенно серьезно, мнѣ кажется, что и его слѣдуетъ предпочесть картинѣ Пуссена. Въ картинѣ Пуссена замѣтно что-то среднее между мелкостью и апатичностью его собственнаго представленiя съ одной стороны, и съ другой — невоздержанностью, еще болѣе противной, съ которой съ этимъ сюжетомъ обращаются въ настоящее время *. Я не знаю какую картину можно бы поставить примѣромъ средняго пути; я боюсь что читателю достаточно наскучило слышать о Тернерѣ, а снимки съ картины Тернера „Потопъ" такъ рѣдки, что было бы безполезно упоминать о ней.

§ 23. Венецiанцы и флорентинцы. Заключенiе.

Страннымъ кажется, что великiе венецiанскiе художники не оставили, насколько я знаю, ни одного тщательно исполненнаго образца морского эффекта. Какъ уже было замѣчено, какiя бы мѣста моря ни встрѣчались на заднихъ планахъ ихъ картинъ, эти мѣста представляютъ, по-просту, широкiя пространства синей или зеленой поверхности, красивы по цвѣту, обыкновенно темнѣютъ у горизонта, и достаточно хороши, чтобы дать намъ идею моря (впрочемъ и это не всегда обходится безъ помощи корабля); но никакого вниманiя не обращено ни на детали, ни на законченность ихъ. Даже въ тицiановскомъ ландшафтѣ вода всегда написана, въ высшей степени условно, хотя превосходно, и рѣдко составляетъ важную черту картины. Среди религiозныхъ школъ встрѣчаются очень прiятныя сочетанiя, но ничего такого, что хоть на секунду можно было бы считать водной живописью. Море у Перуджино, обыкновенно, оставляетъ впечатлѣнiе очень красиваго; его рѣка на фрескѣ Санта Маддалена во Флоренцiи обозначена свободно, и выглядитъ ровной и ясной; отраженiя деревьевъ въ ней даются быстрымъ зигзагообразнымъ взмахомъ кисти. Въ общемъ, я полагаю, что лучшее подражанiе ровной поверхности воды, какое только можно найти въ старомъ искусствѣ, заключается въ свѣтлыхъ фламандскихъ пейзажахъ. Пейзажи Кюипа обыкновенно очень удовлетворительны. Но даже въ лучшихъ изъ нихъ дается не болѣе, какъ прiятное представленiе спокойнаго пруда или рѣки. Я не знаю ни одного случая сколько-нибудь сноснаго изображенiя волнующейся воды, или воды среди такихъ обстоятельствъ, которыя говорили бы о ея силѣ и характерѣ. И чѣмъ большей тонкости сюжетъ требуетъ въ обращенiи съ собой, тѣмъ очевиднѣе недостатокъ чувства въ каждомъ усилiи художника и недостатокъ знанiя въ каждой его линiи.

* Я здѣсь конечно имѣю въ виду обработку сюжета, только какъ ландшафта; много прекрасныхъ примѣровъ того, какъ его понимаютъ, встрѣчаются тамъ, гдѣ море и всѣ его принадлежности находятся въ совершенной зависимости отъ фигуръ, какъ у Рафаэля и Микель Анджело.

ГЛАВА II

ВОДА ВЪ ИЗОБРАЖЕНІИ СОВРЕМЕННЫХЪ ХУДОЖНИКОВЪ

§ 1. Общая способность современныхъ художниковъ писать спокойную воду. Озера Фильдинга.

Среди современныхъ пейзажистовъ немного найдется такихъ, которые не могли бы писать спокойной воды, если не правдиво, то, покрайней мѣрѣ, такъ, что нельзя придраться. Тѣхъ, которые неспособны на это, едва ли можно считать художниками; зыбь, въ родѣ каналеттовой, или черныя тѣни, въ родѣ Вандевельдовыхъ, въ наше время заставляютъ очень мало ждать, будь онѣ даже написаны новичкомъ. Между всѣми художниками, которые вполнѣ цѣнятъ и передаютъ качества пространства и поверхности въ тихой водѣ, Коплей Фильдингъ, быть можетъ, является первымъ, его обширныя озера при безвѣтріи можно причислить къ самымъ выработаннымъ мѣстамъ его произведеній; онъ можетъ передавать какъ поверхность, такъ и глубину, и свое озеро онъ заставляетъ выглядѣть не только свѣтлымъ, но, что гораздо труднѣе, блестящимъ. Онъ находится въ меньшей зависимости отъ отраженія, чѣмъ большинство нашихъ художниковъ. И онъ можетъ передать воду, прозрачность и просторъ тамъ, гдѣ у другого художника получалась бы одна бумага; онъ обладаетъ чрезвычайно утонченной манерой выражать ширину на разстояніи посредствомъ нѣжной линіи зыби, прерывающей отраженіе, и посредствомъ воздушности колорита. Въ дѣйствительности, ничего не можетъ быть чище и благороднѣе, чѣмъ его пониманіе озера, еслибы не недостатокъ въ простотѣ, еслибы не эта любовь къ красивому, скорѣе, чѣмъ къ внушительному колориту. А слѣдствіемъ этихъ недостатковъ является нѣкоторый недостатокъ высшаго выраженія покоя въ его произведеніяхъ.

§ 2. Характеръ яркаго и сильнаго паденія воды.

Можно назвать сотни людей, произведенія которыхъ въ высшей степени полезны въ отношеніи того, какъ писать спокойную воду. Постойте съ полчаса возлѣ водопада Шафгаузена, на сѣверной сторонѣ его, гдѣ длинная быстрина; наблюдайте, какъ сводъ воды въ началѣ перегибается черезъ дугообразные камни у начала водопада, цѣльной, быстрой, чистой, полированной струей. Хрустальный куполъ въ 20 футовъ толщины покрываетъ эти камни; движеніе купола такъ быстро, что оно незамѣтно. Иногда только движеніе видно, когда шаръ изъ пѣны стремится сверху внизъ, какъ падающая звѣзда; замѣтьте, какъ деревья надъ водопадомъ освѣщены подъ всѣми ихъ листьями въ тотъ моментъ, когда вода превращается въ пѣну; всѣ рытвины этой пѣны горятъ зеленымъ огнемъ словно раздробленнаго хризопроса, время отъ времени, съ шипѣніемъ вылетаетъ облачко водяной пыли изъ водопада, наподобіе ракеты, поражающей васъ своимъ бѣлымъ блескомъ, разсѣивающейся отъ вѣтра, наполняющей воздухъ свѣтомъ; синева воды, вслѣдствіе присутствія въ ея составѣ, нѣсколько блѣдной пѣны, кажется болѣе чистой, чѣмъ небо, которое заволокло бѣлыми дождевыми облаками, если смотрѣть на воду сквозь клубы безпокойной ревущей пропасти; надъ всѣмъ этимъ въ тихомъ трепетаніи нагибается дрожащая радуга, то блѣднѣя, то снова вспыхивая сквозь водяную пыль, и безпорядочный солнечный свѣтъ, прячась, наконецъ, между листьями, которые качаются взадъ и впередъ, гармонируя, такимъ образомъ съ бурной водой; иногда разсыпчатыя массы ихъ подымаются какъ снопы тяжелаго зерна какимъ-нибудь болѣе сильнымъ напоромъ воды, и опять склоняются на покрытыя мхомъ камни, въ то время какъ грохотъ водопада замираетъ; а роса каплетъ съ ихъ толстыхъ вѣтвей, сквозь склонившіеся пучки ярко-зеленой травы и блеститъ, стекая бѣлыми нитями по темнымъ камнямъ берега, питая лишаи, пурпуровыя и серебристыя пятна которыхъ останавливаютъ эти листья и какъ бы гонятся за ними. Я увѣренъ, что, постоявъ тутъ съ полчаса, вы постигнете въ природѣ нѣчто такое, чего Рюисдаль не могъ передать. Возможно,

§ 3. Въ передачѣ Несфильда.

что въ это время вы и вовсе не будете расположены думать о произведеніяхъ смертныхъ; но, если вы вспомните о томъ, что видѣли, и захотите сравнить видѣнное съ искусствомъ, вы вспомните, или должны вспомнить, Несфильда. Онъ выказалъ необычайное чувство какъ по отношенію къ колориту, такъ и къ неземному качеству большого водопада; его произведенія можно бы было назвать совершенствомъ, такъ до чрезвычайности нѣжно онъ выработалъ непостоянный покровъ водяной пыли или тумана, такъ правдиво передаетъ онъ изгибы свои и контуры, и такъ богаты его произведенія колоритомъ; но онъ забываетъ, что во всѣхъ подобныхъ картинахъ можно найти столько же мрачнаго, сколько блестящаго, онъ не оттѣняетъ блеска привлекательныхъ по колориту мѣстъ болѣе опредѣленнымъ и преобладающимъ сѣрымъ цвѣтомъ и мало заполняетъ мѣста, не занятыя пылью. Моря его также крайне поучительны:

немного спутаны въ отношенiи свѣта и тѣни, но благородны по формамъ и восхитительны по колориту.

§ 4. Восхитительные рисунки воды у Гардинга.

Гардингъ, мнѣ думается, почти не имѣетъ равныхъ по рисовкѣ бѣгущей воды. Я не знаю, что могъ бы сдѣлать Стэнфильдъ; я никогда не видѣлъ сколько-нибудь значительнаго его рисунка, который изображалъ бы потокъ; но я увѣренъ, что даже онъ едва-ли могъ-бы конкурировать съ великолѣпнымъ „произволомъ" кисти Гардинга. Ничто, быть можетъ, не сказывается при рисованiи воды такъ ясно, какъ рѣшительное и быстрое выполненiе; при быстромъ мазкѣ рука естественно производитъ именно такой изгибъ, который является безусловно вѣрнымъ, тогда какъ при медленной отдѣлкѣ всякая точность изгиба и характера будетъ, навѣрно, потеряна, развѣ такая отдѣлка производится рукой необыкновенно даровитаго художника. Гардингъ же обладаетъ какъ знанiемъ, такъ и быстротой, и паденiе его потоковъ выше всякой похвалы, оно нетерпѣливо и похоже на кристаллъ; какъ бы распадается и въ то же время цѣльно; бѣснуется и капризно; богато разнообразiемъ формъ и въ то же время мимолетно и случайно, ничего въ немъ нѣтъ условнаго, ничего зависящаго отъ параллельныхъ линiй или лучистыхъ изгибовъ; все какъ-бы разломано и разсыпалось на мелкiе куски и въ то же время цѣльно въ единствѣ движенiя.

§ 5. Его колоритъ; изображенiе моря у него.

Колоритъ его *падающей* и яркой воды также доходитъ до совершенства; но онъ придалъ темнымъ и ровнымъ мѣстамъ своихъ потоковъ холодный, сѣрый цвѣтъ, который повредилъ нѣкоторымъ изъ его лучшихъ картинъ. Его сѣрый колоритъ въ тѣняхъ подъ скалами или въ темныхъ отраженiяхъ восхитителенъ; но когда потокъ освѣщенъ полнымъ свѣтомъ и не находится подъ влiянiемъ отраженiй вдали, тогда-то художникъ и впадаетъ въ ошибку. Мы увѣрены, что ошибка происходитъ отъ недостатка выразительности въ темнотѣ колорита, который заставляетъ принимать ее за положительный оттѣнокъ воды, но и для этого колоритъ ужъ слишкомъ мертвъ и холоденъ.

Гардингъ рѣдко пишетъ море, что выгодно для Стэнфильда: еслибъ первый занялся морской живописью, послѣднему пришлось-бы дрожать за свое первенство. Всѣ произведенiя его кисти, которыя намъ пришлось видѣть (какъ, напр., прибережные морскiе пейзажи), совершенно безукоризненны; желательно было-бы только, чтобы онъ писалъ ихъ почаще, всегда, однако, исключая изъ нихъ французскiя рыбачьи лодки. Онъ испортилъ одинъ изъ самыхъ превосходныхъ видовъ морского берега и солнечнаго заката, которые искусство когда-либо производило, сквернымъ квадратнымъ парусомъ одного изъ этихъ неуклюжихъ судовъ, которое не могло не бросаться въ глаза. Картина эта была выставлена на выставкѣ 1842 года.

§ 6. Море Коплея Фильдинга чрезвычайная прелесть и быстрота его моря.

Прежде чѣмъ перейти къ нашему великому маринисту, мы должны опять обратить вниманiе читателя къ произведенiямъ Коплея Фильдинга. Про его моря можно сказать то же, что про его небеса: онъ можетъ писать только одно изъ нихъ, и то при условiи, чтобы оно не представляло затрудненiй, но, при этомъ, оно будетъ производить впечатлѣнiе и впечатлѣнiе правдоподобное. Ни одинъ человѣкъ никогда не передавалъ такъ блестяще свободно набѣгающiй приливъ при свѣжемъ вѣтрѣ, и никто не улавливалъ съ такой грацiей и точностью изгибъ разсыпающейся волны, остановленной или подгоняемой вѣтромъ. Скачекъ его пѣны впередъ, нетерпѣливая быстрота его волнъ, быстрый увеличивающiйся порывъ которыхъ, когда онѣ разсыпаются въ своей поспѣшности на себѣ же самихъ, мы почти можемъ слышать,—есть сама природа. И его море, сѣрое ли, или зеленое, 9 лѣтъ тому назадъ бывало очень правдиво, по колориту, и, хотя ему всегда недоставало немного прозрачности, оно никогда не было холодно или безцвѣтно. Но онъ, кажется, потерялъ свою способность ощущать зеленое въ водѣ съ того времени и напиралъ все больше и больше съ неудачными результатами на пурпуровые и черные цвѣта. Его море въ своемъ эффектѣ всегда находилось въ зависимости отъ свѣтлаго или темнаго контраста съ небомъ, даже когда оно и обладало колоритомъ. А теперь его море потеряло и колоритъ, и прозрачность и имѣетъ немного больше значенiя, чѣмъ этюдъ свѣта и тѣни.

§ 7. Выраженiе характера—его главная цѣль.

Есть, однако, одинъ пунктъ во всѣхъ его морскихъ пейзажахъ, который заслуживаетъ особенной похвалы: Фильдингъ замѣтно стремится къ выраженiю характера. Онъ, въ особенности въ своихъ послѣднихъ произведенiяхъ, не столько старается дать прiятную картину, распредѣленiе, основанное на наукѣ, или красивое сочетанiе цвѣтовъ, сколько заставляетъ насъ почувствовать полную пустынность, холодную увядающую безнадежность продолжительной бури и безпощаднаго моря. Это особенно замѣтно потому, что онъ отказываетъ себѣ въ колоритѣ тамъ, гдѣ художникъ низшаго разряда писалъ бы желтой краской и кобальтомъ. Если бы онъ позволилъ какой-нибудь сломанной части корабля, потерпѣвшаго

крушеніе, подняться на моментъ сквозь кипящую пѣну, или хотя бы синюю полоску матросской куртки, или красный обрывокъ флага, мы были бы вполнѣ довольны, но онъ ничего подобнаго не даетъ намъ; мы бы чувствовали себя слишкомъ хорошо, мы не дрожали бы и не пятились, смотря на картину; а художникъ съ восхитительнымъ намѣреніемъ и похвальнымъ самоотреченіемъ пишетъ свои кораблекрушенія темной холодной коричневой краской. Мы считаемъ это стремленіе и усиліе достойными высшей похвалы, и желательно было бы, что бы наши другіе художники поняли бы урокъ и приняли бы его къ свѣдѣнію; но Фильдингъ долженъ помнить, что ничего въ такомъ родѣ нельзя сдѣлать съ успѣхомъ, если выполненіе общаго тона картины не будетъ самое обдуманное; ибо глазъ, будучи лишенъ всѣхъ средствъ насладиться сѣрыми оттѣнками, хотя-бы въ качествѣ контраста къ яркимъ пунктамъ, дѣлается до болѣзненности требователенъ къ качеству самихъ оттѣнковъ и требуетъ для своего удовлетворенія такихъ сочетаній, такого обилія сѣраго цвѣта, которыя до нѣкоторой степени вознаградили бы его за потерю пунктовъ, способныхъ вызвать подъемъ духа. То сѣрое, которое всѣ приняли бы легко и свободно за выраженіе мрачности, еслибы оно было написано позади желтаго паруса или красной шапки, разсматривается съ ревнивымъ и безпощаднымъ вниманіемъ, когда нѣтъ ничего, что оттѣнило бы его; и если ничто не оттѣняетъ его, если его нельзя признать ни пріятнымъ, ни разнообразнымъ по его оттѣнкамъ, картина признается слабой, а не производящей впечатлѣніе; непріятной, а не ужасной. А, право, онъ могъ бы поучиться у природы, еслибы понаблюдалъ, какъ она поступаетъ въ подобныхъ случаяхъ; ибо, хотя она часто дѣлаетъ мрачность нѣсколько монотонной, въ особенности когда она употребляетъ сильные контрасты, но, какъ только яркій цвѣтъ исчезаетъ и она находится въ зависимости отъ своего печальнаго состоянія, она тотчасъ же начинаетъ красть зеленые цвѣта для своего морского сѣраго, а коричневые и желтые цвѣта для своего облачно-сѣраго и вкладываетъ выраженіе разнообразно окрашеннаго свѣта во всѣ. Картины Тернера: „Конецъ земли“, „Ловестовтъ“ и „Буранъ“ (въ академіи въ 1842 году) представляютъ собою только виды самыхъ безнадежныхъ печальныхъ неоттѣненныхъ сѣрыхъ красокъ, и, тѣмъ не менѣе, суть три самыя красивыя картины въ отношеніи колорита, вышедшія изъ-подъ его кисти. И мы питаемъ надежду, что Фильдингъ постепенно дойдетъ до сознанія необходимости

§ 8. Но у него не достаетъ сѣраго цвѣта надлежащаго качества.

§ 9. Разнообразіе сѣрой окраски въ природѣ.

изученія сочетаній спокойнаго колорита, откажется отъ своихъ старыхъ фокусовъ контраста и не станетъ продолжать писать пурпуромъ и чернилами. Еслибы онъ сдѣлалъ хоть нѣсколько тщательныхъ сѣрыхъ этюдовъ съ смѣшанной атмосферой водяной пыли, дождя и тумана во время бури, бушевавшей дня три, этюдовъ не случайнаго ливня, а упорной сильной бури, и не такого мѣста, гдѣ море превращается мѣловымъ берегомъ въ молоко съ магнезіей, но тамъ, гдѣ оно разсыпается чистымъ зеленымъ цвѣтомъ на сѣрый сланецъ или бѣлый гранитъ, какъ это бываетъ вдоль скалъ Корнвалиса—мы думаемъ, что его картины тогда представляли бы лучшіе образцы высокаго замысла и чувства, которые только можно найти въ современномъ искусствѣ.

Произведенія Стэнфильда и въ настоящее время и всегда исходили изъ рукъ человѣка, который обладаетъ какъ полнымъ знаніемъ своего дѣла, такъ и полнымъ знакомствомъ со всѣми средствами и принципами искусства. Мы ихъ никогда не критикуемъ, потому что мы чувствуемъ, какъ только тщательно посмотримъ на рисунокъ какой-нибудь одной волны, что знаніе, которымъ обладаетъ художникъ, гораздо больше нашего; поэтому мы убѣждены, что если что-нибудь и оскорбляетъ наши чувства въ какой-либо части произведенія, то почти навѣрное по нашей винѣ, а не художника. Мѣстный цвѣтъ моря у Стэнфильда удивительно правдивъ и могучъ и ничуть не зависитъ отъ фокусовъ свѣта и тѣни. Онъ возноситъ могучую волну на фонѣ неба и всю ее рельефно выдѣляетъ темной и ощутимой противъ далекаго свѣта и, чтобъ оттѣнить ее, ничего не употребляетъ, кромѣ дѣвственнаго и непреувеличеннаго мѣстнаго цвѣта. Его поверхность, въ одно и тоже время, блестяща, прозрачна и въ малѣйшемъ изгибѣ точна до мелочности. Онъ совершенно независимъ отъ темныхъ небесъ, глубокой синевы, летящей водяной пыли, или какого-нибудь другого средства, которое могло бы замаскировать или замѣстить недостатокъ формы. Онъ не боится затрудненій, не хочетъ помощи, беретъ свое море при открытомъ дневномъ свѣтѣ, подъ общимъ солнечнымъ свѣтомъ и пишетъ стихію въ ея чистомъ колоритѣ и полнотѣ формъ. Но намъ желательно было-бы, чтобъ его произведенія обладали меньшей силой, но возбуждали больше интереса, или чтобы онъ меньше походилъ на Діогена и не презиралъ бы все то, что для него не нужно. Разъ онъ показалъ намъ, что̀ онъ можетъ сдѣлать, безъ всякой такой п мощи, мы хотимъ, чтобы онъ показалъ намъ что̀ онъ можетъ сдѣлать, воспользовавшись ею. Ему, какъ

§ 10. Произведенія Стэнфильда. Его совершенное знаніе и сила;

§ 11. Но недостатокъ чувства.

мы уже сказали, недостаетъ того, что мы только что хвалили въ Фильдингѣ: а именно, онъ не производитъ впечатлѣнія. Мы хотѣли бы, чтобы онъ былъ менѣе уменъ и болѣе вліялъ; менѣе удивителенъ, и болѣе грозенъ; чтобы онъ научился маскировать, что будетъ первымъ шагомъ къ достиженію этой цѣли. Мы, однако, затрогиваемъ вещи, которыя насъ теперь не касаются; наше дѣло теперь—только правда; а любое произведеніе Стэнфильда, одно, можетъ дать намъ, такое совмѣщеніе знанія моря и неба, что еслибъ знаніе это было раздѣлено, его хватило бы какому-угодно старому художнику на всю жизнь. И пусть особенное вниманіе будетъ обращено на то, какъ обширна и какъ разнообразна истина у нашихъ современныхъ художниковъ; она обнимаетъ полную исторію той природы, о которой, отъ старыхъ художниковъ, вы можете уловить кое-гдѣ одинъ отрывистый описательный слогъ; Фильдингъ далъ намъ полную характеристику спокойнаго озера, Робсонъ *—горнаго водоема, де-Уайнтъ—рѣкъ долинъ, Несфильдъ—сверкающаго водопада, Гардингъ—ревущаго потока, Фильдингъ—пустыннаго моря, Стэнфильдъ—синяго, безграничнаго океана. Составьте обо всемъ этомъ ясное понятіе, замѣтьте совершенство истины всего этого во всѣхъ частяхъ того или другаго ландшафта, сравните все это съ отрывочной ложью у старыхъ мастеровъ—и тогда обратимся къ Тернеру.

§ 12. Общая сумма истины, представляемой современнымъ искусствомъ.

ГЛАВА III

ВОДА ВЪ ИЗОБРАЖЕНІИ ТЕРНЕРА

§ 1. То обстоятельство, что трудно придать поверхность гладкой водѣ,

Опытъ всѣхъ художниковъ показываетъ, что придать водѣ нѣкоторую степень глубины и прозрачности—одна изъ самыхъ легкихъ вещей на свѣтѣ, и, наоборотъ, тотъ же опытъ научилъ ихъ, что почти невозможно дать полное впечатлѣніе поверхности. Если отраженія на картинѣ не видно, и есть намекъ на зыбь, то вода похожа на свинецъ; если же отраженіе есть, въ девяти случаяхъ изъ десяти вода выглядитъ „до болѣзненности“ ясной и глубокой, такъ что мы всегда смотримъ глубоко внутрь ея, даже когда художнику и очень хочется, чтобы взглядъ нашъ скользилъ по ней. Вотъ это-то затрудненіе и исходитъ изъ того самаго обстоятельства, которое причиняетъ частую неудачу эффекта въ самыхъ удачно выполненныхъ переднихъ планахъ, о чемъ говорилось въ 4-й главѣ 2-го отдѣла: а именно, перемѣну фокуса, необходимаго глазу, чтобы воспринять лучи свѣта исходящіе изъ различныхъ разстояній.

* Я бы долженъ раньше упомянуть о произведеніяхъ покойнаго Робсона; они выполнены нѣсколько слабо, но обладаютъ чувствомъ несравненнымъ тамъ, гдѣ дѣло касается глубокой спокойной воды, и отличаются отъ произведеній и образа мыслей всѣхъ другихъ людей.

§ 2. Находится въ зависимости отъ строенія глаза и отъ фокуса, посредствомъ котораго воспринимаются отраженные лучи.

Въ совершенно тихій день пойдите къ краю пруда, на мѣсто, гдѣ на поверхности его плаваетъ рѣдко водяная чечевица. Въ водѣ вы увидите одно изъ двухъ: либо отраженное небо, либо эту самую траву; но какія бы усилія вы ни прилагали, вы не можете увидѣть въ одно и то же время и то, и другое. Если вы станете искать отраженія, вы почувствуете въ своихъ глазахъ внезапную перемѣну, или усиліе, посредствомъ котораго глаза приспособляются къ воспринятію лучей, упавшихъ съ облаковъ, а потомъ, послѣ, передавшихся въ свою очередь глазу, послѣ того какъ они ударились о воду. Фокусъ примѣняемый вами, есть фокусъ подходящій для далекихъ разстояній, и слѣдовательно, вы будете чувствовать, что смотрите далеко подъ водой, причемъ листья водяной чечевицы, хотя и лежатъ на водѣ, на томъ самомъ мѣстѣ, куда вы смотрите такъ напряженно, чувствуются однако въ видѣ какого-то туманнаго, неопредѣленнаго предмета; онъ производитъ нѣкоторое замѣшательство въ образахъ, видимыхъ вами тамъ, внизу; вы никакъ не опредѣлите, что это—листья, и даже цвѣта ихъ не узнаете и не замѣтите. Вліяніе ихъ до такой степени незначительно, что, если вы о нихъ не думаете, вы даже не почувствуете, что что-то мѣшаетъ вашимъ глазамъ. Если же, съ другой стороны, вы рѣшите смотрѣть на листья водяной чечевицы, то вы замѣтите немедленную перемѣну въ напряженіи глазъ, посредствомъ которой они приспособляются къ воспринятію близкихъ лучей, лучей только-что пришедшихъ съ поверхности пруда. Вы тогда увидите яркую зелень листьевъ совершенно ясно, но, видя листья, вы ужъ не увидите отраженія, хотя вы и смотрите на ту же самую воду, на которой они плаваютъ. Вашимъ глазамъ ничего ужъ не представится, кромѣ неяснаго блеска и таянія свѣтлыхъ и темныхъ оттѣнковъ, лишенныхъ формы и значенія, которыя были бы доступны изслѣдованію, или которыхъ цѣль и сущность можно было-бы опредѣлить. Чтобы погрузиться опять, вы должны снова оторваться отъ листьевъ.

Отсюда видно, что, глядя на ясныя отраженія сравнительно отдаленныхъ предметовъ въ близкой водѣ, мы никоимъ образомъ не можемъ видѣть поверхности, и наоборотъ; такъ-что, когда мы передаемъ въ картинѣ отраженія съ той же ясностью, съ какой ихъ можно видѣть въ природѣ, мы можемъ заранѣе сказать, что усиліе глаза будетъ направлено на то, чтобы смотрѣть подъ поверхность; само собой разумѣется, всякій эффектъ поверхности, такимъ образомъ уничтожается; глазъ стремится видѣть ясность, достигнуть которой художнику, можетъ быть, не особенно хотѣлось, но которую нашелъ нужнымъ изобразить даже онъ противъ воли, благодаря своимъ отраженіямъ. А причина этого эффекта ясности, которая кажется неестественной, та, что смотрѣть на воду и приспособить фокусъ такъ, чтобы являлась возможность смотрѣть какъ вдаль, такъ и на отраженія, люди не привыкли, если не сумѣютъ приложить особаго усилія. Мы всѣ, безъ исключенія, при обыкновенныхъ обстоятельствахъ, примѣняемъ фокусъ къ поверхности, вслѣдствіе чего мы не получаемъ ничего, кромѣ неяснаго запутаннаго впечатлѣнія отраженнаго колорита и линій, какъ бы ясно, спокойно и сильно все подъ нимъ ни было опредѣлено, хотя все могло бы быть иначе, еслибъ мы только захотѣли поискать эти линіи и краски. Мы ихъ не ищемъ, а скользимъ взглядомъ по поверхности, улавливая только играющій свѣтъ и капризный цвѣтъ, которые мы принимаемъ за признаки отраженія, кромѣ тѣхъ случаевъ, когда мы натыкаемся на изображенія предметовъ, находящихся близко отъ поверхности, которую фокусъ приспособленъ видѣть; такія отраженія мы видимъ ясно, таковы отраженія сорныхъ травъ на берегу или палокъ подымающихся изъ подъ воды и проч. Отсюда обыкновенный эффектъ воды можетъ быть переданъ только тогда, когда отраженіе береговъ будетъ дано ясно и отчетливо, (въ природѣ оно обыкновенно такъ ясно, что невозможно опредѣлить гдѣ начинается вода); но какъ только мы затрогиваемъ отраженія далекихъ предметовъ, каковы высокія деревья или облака, мы тотчасъ-же должны дѣлать наши рисунки неясными и неопредѣленными и, хотя рисунки должны быть такъ же живы по колориту и свѣту какъ самый предметъ, они должны, въ тоже время быть совершенно неясны по формамъ и очертаніямъ.

§ 3. Болѣзненная ясность въ изображеніяхъ воды, причиняемая отчетливостью отраженія.

Возьмемъ пространство воды, хотя бы пространство, которое мы видимъ на переднемъ планѣ картины Тернера—„Замокъ принца Альберта“, и первое впечатлѣніе, которое мы отъ него получаемъ, выражается слѣдующими словами: „Какая обширная поверхность!“

Нашъ взглядъ скользитъ по ней на четверть мили вглубь картины, прежде чѣмъ мы успѣемъ очнуться, и тѣмъ не менѣе вода такъ же спокойна, и такъ же похожа на кристаллъ, какъ зеркало; и намъ не даютъ свалиться въ нее и задыхаться, погружаясь, насъ держатъ на поверхности, хоть поверхность эта блеститъ и сверкаетъ вмѣстѣ съ каждымъ оттѣнкомъ облака, солнца, неба и растительности. Но секретъ весь именно въ рисовкѣ этихъ отраженій *. Мы не можемъ сказать, когда мы на нихъ смотримъ, или когда мы ихъ ищемъ, что они значатъ.

§ 4. Какъ Тернеръ избѣгаетъ всего этого.

Въ нихъ есть всякій характеръ, и они составляютъ, повидимому, отраженія чего-то опредѣленнаго; тѣмъ не менѣе они всѣ неопредѣленны и необъяснимы; они составляютъ игру свѣта и колебаніе тѣни, въ которыхъ мы тотчасъ же узнаемъ изображенія чего-то; и хотя мы чувствуемъ, что вода свѣтла, прелестна и спокойна, мы не можемъ ни проникнуть въ нихъ, ни разгадать ихъ; намъ не даютъ возможности погрузиться въ нихъ, и мы отдыхаемъ, какъ оно и слѣдуетъ въ природѣ, на блескѣ ровной поверхности. Вотъ въ этой-то способности сказать все, въ то же время не говоря ничего слишкомъ ясно, и заключается совершенство искусства, какъ въ данномъ случаѣ, такъ и во всѣхъ другихъ случаяхъ. Но (какъ то было показано раньше въ отдѣлѣ II, гл. IV) въ фокусѣ глаза не требуется большой перемѣны послѣ первой полу-мили разстоянія; очевидно, поэтому, что на *отдаленной* поверхности воды всѣ отраженія будутъ видны ясно: фокусъ, приспособленный для умѣреннаго разстоянія поверхности, способенъ ясно воспринять лучи, исходящіе съ неба или съ какого-либо другого разстоянія, какъ бы ни было велико это разстояніе. Такимъ образомъ, мы всегда видимъ отраженіе Монъ-Блана въ Женевскомъ озерѣ, стараемся ли мы найти его или нѣтъ, потому что вода, на которую брошено отра-

§ 5. Всѣ отраженія на отдаленной водѣ ясно различаются.

* Это не совсѣмъ такъ. Мнѣ кажется здѣсь, какъ и въ другомъ мѣстѣ, я приписалъ слишкомъ много вліянія этой перемѣнѣ фокуса. Въ болѣе молодыхъ произведеніяхъ Тернера этого принципа найти нельзя. Въ рѣкахъ іоркширскихъ произведеній всякое отраженіе передано ясно, даже до очень далекой глубины, и тѣмъ не менѣе поверхность не теряется; еслибъ художникъ иногда не изображалъ ихъ именно такъ, въ особенности когда его цѣль—покой, ему нельзя было бы приписывать столько силы; онъ конечно имѣетъ такое же право выбрать то или другое приспособленіе зрѣнія. Я однако оставилъ вышенаписанные параграфы безъ измѣненія, потому что они вѣрны, хотя я и думаю, что они трактуютъ о предметѣ не особенно важномъ. Читатель можетъ, по своему разумѣнію придать имъ такой вѣсъ, какой онъ считаетъ нужнымъ. Я обращу его вниманіе на § 11 этой главы, и на § 4 первой главы этого отдѣла.

женіе, сама отстоитъ отъ Монъ-Блана на милю; но если бы мы захотѣли увидѣть отраженіе Монъ-Блана въ Lac-de-Chède, которое находится вблизи насъ, намъ бы стоило немалаго труда увидѣть его, такъ какъ намъ пришлось бы покинуть зеленыхъ змѣй, плавающихъ на поверхности озера, и броситься за отраженіемъ. Отсюда отраженія, если смотрѣть на нихъ вмѣстѣ, въ отношеніи ясности, соотвѣтствуютъ разстоянію воды, на которое брошено отраженіе. А теперь посмотрите на „Ulleswater“ Тернера или на какую-угодно картину, изображающую просторъ озера, и вы найдете, что всякая скала и линія холмовъ переданы въ немъ съ абсолютной точностью; поверхность же, находящаяся близко къ намъ, ничего, кромѣ туманной запутанности, превосходнаго блестящаго оттѣнка не представляетъ. Вдали даже отраженія облаковъ будутъ переданы, въ то время какъ отраженія близко отъ насъ отстоящихъ лодокъ и фигуръ будутъ спутаны и смѣшаны другъ съ другомъ; только у водяной линіи будутъ они переданы вѣрно.

§ 6. Ошибка Вандевельде

Теперь мы и видимъ, что обязанъ былъ сдѣлать Вандевельде съ тѣнью своего корабля, о которомъ говорилось въ первой главѣ этого отдѣла. Въ такое затишье въ природѣ мы должны бы видѣть отраженіе, если бъ поискали его, отъ ватеръ-линіи до флага гротъ-мачты, но, поступая такъ, намъ самимъ казалось бы, что мы смотримъ подъ воду, і ы ,потеряли бы всякое сознаніе поверхности. Смотря на поверхность моря, мы должны были бы видѣть изображеніе корпуса, совершенно ясно и точно, потому что изображеніе это брошено на отдаленную воду; но изображеніе мачтъ и парусовъ должно было бы постепенно все болѣе спутываться, по мѣрѣ того какъ они опускаются, а вода вблизи насъ носила бы на своей поверхности отпечатокъ цѣлой путаницы блестящаго колорита и неопредѣленныхъ оттѣнковъ. Поэтому если бы Вандевельде передалъ изображеніе своего корабля въ совершенствѣ, онъ представилъ бы истину, находящуюся въ зависимости отъ особаго усилія глаза, и уничтожилъ бы свою поверхность. Но ему надо было передать не отчетливое отраженіе, а цвѣта отраженія, неопредѣленные и безпорядочные, на близкой части воды, всѣ эти цвѣта должны были быть совершенно ярки, но ни одинъ изъ нихъ не долженъ бы быть разборчивъ; и если бъ онъ поступилъ такъ, глазъ не разбиралъ бы, откуда и какимъ образомъ цвѣта попали туда,—онъ старался бы отыскать ихъ но чувствовалъ бы, что они истинны, что такъ и нужно; и былъ бы удовлетворенъ, глядя словно на отполированную поверхность яснаго моря. Лучшіе примѣры со-

вершенной истины, какіе я могу дать, это—картины Тернера: „Saltash“ и „Castle Upnor“.

§ 7. Разница между отражаемымъ предметомъ и его изображеніемъ въ расположеніи частей.

Затѣмъ, пусть читатель замѣтитъ, что отраженіе всякихъ, близко отъ насъ отстоящихъ предметовъ, согласно нашему 5-му правилу, не есть точная копія ихъ частей, которыя мы видимъ надъ водой;—это совершенно другой видъ и расположеніе ихъ, именно такой видъ и такое расположеніе, какіе намъ представились бы, если бы мы смотрѣли на нихъ снизу. Поэтому мы видимъ темныя стороны листьевъ, висящихъ надъ водой въ отраженіи, а не свѣтлыя, хотя мы видимъ свѣтлыя надъ водой; такимъ же образомъ въ отраженіи мы видимъ всѣ предметы или группы предметовъ въ другомъ свѣтѣ и въ другомъ расположеніи, которые не похожи на свѣтъ и расположеніе ихъ надъ водой; нѣкоторые предметы видимы нами на берегу и невидимы въ водѣ, другіе, наоборотъ, исчезаютъ на берегу и выдѣляются ясно въ водѣ. Отсюда видно, что природа никогда не повторяетъ себя, и поверхность воды не представляетъ все въ смѣшномъ видѣ, а даетъ новый взглядъ на то, что находится надъ ней. И эта разница въ изображеніи, точно такъ же, какъ и неясность изображенія составляютъ одинъ изъ главныхъ источниковъ, посредствомъ которыхъ ощущеніе поверхности поддерживается въ дѣйствительности. Когда отраженіе совершенно непохоже на изображеніе надъ водой, оно бываетъ не такъ замѣтно, оно не такъ привлекаетъ взоръ, какъ тогда, когда оно дразнитъ, но и подражаетъ ему; и мы чувствуемъ, что просторъ и поверхность имѣютъ колоритъ и характеръ свои собственные, что берегъ—одно, а вода—другое. Художники тогда-то и способны разрушить сущность воды| или провалить насъ сквозь воду, когда они не дѣлаютъ этой перемѣны явной и| даютъ подъ водой просто дубликатъ того, что мы видимъ надъ водой.

§ 8. Произведенія Тернера, какъ иллюстрація.

Одного примѣра достаточно будетъ, чтобы показать превосходную въ этомъ отношеніи заботливость Тернера. На лѣвой сторонѣ его картины „Нотингамъ“ вода (гладкій каналъ) кончается берегомъ, огражденнымъ деревомъ, на которомъ, какъ разъ на краю, стоитъ бѣлый сигнальный столбъ. На разстояніи четверти мили вглубь круто подымается холмъ, на которомъ стоитъ Нотингамскій замокъ, поднимаясь почти до верха картины. Верхняя часть холма освѣщена яркимъ золотистымъ свѣтомъ, а нижняя находится въ очень глубокой сѣрой тѣни, противъ которой бѣлая доска сигнальнаго столба видна въ совершенно рельефномъ свѣтѣ, хотя

самая доска, будучи поворочена отъ свѣта, имѣетъ нѣжный средній оттѣнокъ и освѣщена только по краю. Но въ каналѣ все это отражается совершенно иначе. Во-первыхъ, мы получаемъ отраженіе бревенъ берега рѣзко и ясно, но подъ этимъ мы не получаемъ того, что мы видимъ надъ нимъ, именно, не получаемъ темнаго основанія холма (такъ какъ основаніе холма отстоитъ на четверть мили вглубь, то мы не могли бы его видѣть надъ заборомъ, смотри мы снизу), но мы видимъ золотистую вершину холма, при чемъ тѣнь нижней его части не имѣетъ мѣста въ отраженіи и совершенно не передана. Эта вершина холма, будучи очень далека, не можетъ быть видима глазомъ ясно, въ то время какъ фокусъ его приспособленъ къ поверхности воды, и, слѣдовательно, ея отраженіе совершенно неопредѣленно и спутано; вы не можете опредѣлить, что оно значитъ; это просто игривый золотистый свѣтъ. Но сигнальный столбъ, находясь на берегу, близъ насъ, будетъ отраженъ ясно, и, слѣдовательно, ясное изображеніе его видно среди этой путаницы, отраженіе столба не выступаетъ теперь противъ темнаго основанія холма, а противъ освѣщенной вершины его, и не кажется поэтому бѣлымъ пространствомъ, выброшеннымъ изъ золотистаго свѣта. Я не знаю, можно ли дать болѣе великолѣпный образецъ собранныхъ вмѣстѣ знаній или смѣлой передачи истины, которую такъ трудно уловить. Кто, кромѣ этого истиннаго художника даже, постигнувъ необходимые законы, рѣшился бы написать совершенно новую картину, заключающуюся въ одномъ небольшомъ пространствѣ воды, измѣнить всѣ тоны и расположеніе частей—надъ водой яркая краска составляетъ контрастъ съ синей, подъ водой холодная темная противоставляется золотистой. Кто посмѣлъ бы такъ безбоязненно противорѣчить обыкновенной привычкѣ неопытнаго глаза находить въ отраженіи передразниваніе дѣйствительности? Но вознагражденіе слѣдуетъ немедленно, такъ какъ перемѣна эта не только чрезвычайно пріятна для глаза и превосходна, какъ цѣлое, но и поверхность воды, вслѣдствіе этого, чувствуется столько же просторной, сколько ясной, глазъ не останавливается на перевернутомъ изображеніи вещественнаго объекта, а на стихіи, которая воспринимаетъ его. Въ этомъ случаѣ предъ нами новое доказательство того, какое требуется тщательное изученіе для того, чтобы наслаждаться произведеніями Тернера; другой художникъ измѣнилъ бы по возможности отраженіе или смѣшалъ бы его; онъ не сталъ бы доискиваться, *какимъ должно быть точное измѣненіе*, и если бъ мы попытались дать себѣ отчетъ объ этомъ отраженіи, мы нашли

§ 9. Смѣлость и разсудительность, выказанныя въ соблюденіи этой разницы.

бы его невѣрнымъ или неточнымъ. Но геніальный умъ Тернера, безъ усилія, щедро сыплетъ знанія на каждый мазокъ, и стоитъ намъ только прослѣдить хотя-бы самыя незначительныя мѣста въ его произведеніяхъ, въ всѣхъ деталяхъ, чтобы найти въ нихъ всеобъемлющую работу глубочайшаго мышленія, всѣ мельчайшія истины, говорящія намъ о такой неутомимой тщательности, какой требуютъ произведенія самой природы, и вызывающія насъ на такое же изученіе, какъ эти послѣднія.

Есть, однако, еще другая особенность въ манерѣ Тернера писать гладкую воду; эта особенность, хотя и не заслуживаетъ такого восхищенія, такъ какъ заключаетъ въ себѣ только механическое превосходство, тѣмъ не менѣе столь же удивительна и оригинальна; она состоитъ въ томъ, что самымъ нѣжнымъ оттѣнкамъ поверхности придается особая ткань, когда кромѣ неба или атмосферы, очень мало имѣется другихъ отраженій; эта ткань какъ разъ въ такихъ пунктахъ, гдѣ другіе художники оставляютъ одну бумагу, придаетъ поверхности Тернера превосходнѣйшій видъ настоящей жидкости. Невозможно сказать, какимъ образомъ это сдѣлано; она имѣетъ видъ тѣлеснаго цвѣта, но, конечно, не того тѣлеснаго цвѣта, который употребляютъ другіе художники; я видѣлъ, какъ къ этому средству не разъ прибѣгали безуспѣшно; при этомъ къ ней присоединяются разсыпчатые мазки сухой кисти, которые никогда не могли бы быть наложены на тѣлесный цвѣтъ и проглядывать сквозь него. Какъ примѣръ механическаго превосходства, это одна изъ самыхъ замѣчательныхъ вещей въ произведеніяхъ этого мастера; она доводитъ истину въ его обработкѣ воды до послѣдней степени совершенства; она дѣлаетъ тѣ части его произведеній самыми привлекательными и восхитительными, которыя, по нѣжности и блѣдности ихъ оттѣнка, были бы слабы, походили бы на бумагу въ рукахъ всякаго другого художника. Лучшій образецъ этого рода, какой я могу дать, мнѣ кажется,—пространство воды на картинѣ „Девенпортъ съ доками".

§ 10. Ткань *поверхности* въ изображеніи спокойной воды у Тернера.

Въ концѣ-концовъ, впрочемъ, въ манерѣ Тернера писать водную поверхность найдется больше, чѣмъ можетъ объяснить какая бы то ни было философія отраженія,— больше, чѣмъ можно достигнуть особымъ характеромъ средствъ; въ ней есть могущество и что-то необъяснимое, что не допускаетъ никакихъ вопросовъ: почему и какъ? Возьмите, напримѣръ, картину, изображающую солнце, заходящее за море въ Венеціи, написанную въ 1843 году; относительно

§ 11. Его соединенныя качества.

этой картины, впрочемъ, кромѣ ея воды, можно еще отмѣтить одно или два обстоятельства. Если читатель не бывалъ въ Венеціи, ему нужно сказать, что Венеціанскія рыбачьи лодки почти безъ исключенія имѣютъ паруса, окрашенные въ яркіе цвѣта; ихъ любимый рисунокъ въ центрѣ это—либо крестъ, либо большое солнце съ массою лучей, а любимый цвѣтъ—красный, оранжевый или черный; синій встрѣчается рѣже. Блескъ этихъ парусовъ и яркихъ живописныхъ флюгеровъ на верхушкахъ мачтъ, когда все это залито солнечнымъ свѣтомъ, недоступенъ никакому искусству, но странно то, что, хотя эти лодки постоянно встрѣчаются на всѣхъ лагунахъ, одинъ Тернеръ воспользовался ими. Ничто не могло бы быть передано болѣе вѣрно, чѣмъ лодка, а она была главнымъ предметомъ въ картинѣ, съ контуромъ ея паруса, выпуклостью его, точной высотой реи надъ палубой, съ раздѣленіемъ ея на цвѣта, наконецъ, главнымъ образомъ, съ висящими вокругъ ея боковъ корзинами рыбы. Все это, однако, сравнительно второстепенныя заслуги, хотя этого нельзя сказать про блескъ колорита, который художникъ вывелъ, правильно воспользовавшись этими обстоятельствами; особенная сила картины заключается въ томъ, какъ написана поверхность моря тамъ, гдѣ никакія отраженія не помогали ему. Струя блестящаго цвѣта падала съ лодки, но это только въ центрѣ; вдали городъ и скученныя лодки бросали внизъ игривыя линіи, но и онѣ все же оставляли по каждой сторонѣ лодки большія пространства воды, ничего, кромѣ утренняго неба, не отражающей. И оно было раздѣлено вздымающимся водоворотомъ, на длинныхъ сторонахъ котораго можно было видѣть мѣстный чистый аквамариновый цвѣтъ воды (прекрасный образецъ тонко подмѣченной истины); но тѣмъ не менѣе оставалось написать большое пространство ничѣмъ незанятой воды; небо вверху не имѣло отчетливыхъ деталей, оно было блѣднаго чистаго сѣраго цвѣта съ обрывистыми бѣлыми остатками облаковъ; поэтому оно не могло ничѣмъ помочь, между тѣмъ на картинѣ вода не представляетъ мертвой, сѣрой, плоской краски, но дѣйствительно ясна, игрива, ощутительна, полна неопредѣленныхъ оттѣнковъ, и поверхность удаляется далеко на задній планъ такъ регулярно и ощутимо, словно всю ее покрываютъ предметы, которые говорятъ о дали посредствомъ перспективы. Выполненіе этого и служитъ средствомъ испытанія художника; то обстоятельство, что Тернеръ выполнилъ это и заставило меня сказать выше, что: „ни одинъ человѣкъ не написалъ поверхности спокойной воды, кромѣ Тернера“. Его картина „Санъ-Бенедетто“, если смотрѣть по направленію къ Фузино, заключала въ себѣ

такое же красивое мѣсто. Въ одномъ изъ каналовъ „Делла-Джюдекка“ специфическій зеленый цвѣтъ воды виденъ спереди съ пурпурными тѣнями лодокъ, брошенными на ней; по мѣрѣ удаленія все это переходитъ въ чистую отражательную синеву.

§ 12. Проявленіе различныхъ обстоятельствъ, въ родѣ прошедшаго волненія и друг. при помощи самыхъ незамѣтныхъ мелочей, какъ въ картинѣ Тернера „Cowes“,

Но Тернеръ не довольствуется этимъ, онъ всегда не вполнѣ доволенъ, если не можетъ, въ то время какъ онъ пользуется всей мягкостью покоя, сказать намъ что-нибудь либо о минувшемъ волненіи воды, либо о какомъ-нибудь настоящемъ движеніи прилива, отлива или теченія, которыхъ не обнаруживаетъ ея неподвижность, либо дать намъ что-нибудь такое, что заставило бы насъ столько же думать и разсуждать, сколько смотрѣть. Возьмемъ нѣсколько примѣровъ. Его картина Cowes, Isle of Wight представляетъ лѣтнія сумерки; солнце зашло съ полчаса тому назадъ или болѣе. Изобразитъ глубокій покой — вотъ вся цѣль единство тона картины—одна изъ лучшихъ вещей, которыя когда-либо создавалъ Тернеръ. Однако, въ картинѣ изображено не только спокойствіе, но и глубочайшая торжественность во всемъ освѣщеніи, а равно и въ неподвижности судовъ; Тернеръ желаетъ возвысить это чувство, представивъ не только покой, но и *силу* въ покоѣ, изображеніе въ спокойномъ морѣ, спокойныхъ броненосцевъ. И вотъ онъ прилагаетъ все свое стараніе, чтобы сдѣлать свою поверхность полированной, спокойной и гладкой; но онъ обозначаетъ отраженіе плавучаго маяка, плавающаго на разстояніи цѣлой полумили, тремя черными взмахами съ широкими перерывами между ними, при чемъ послѣдній изъ нихъ затрогиваетъ воду въ 20-ти ярдахъ отъ зрителя. Только эти три отраженія и могутъ указать противоположныя намъ стороны трехъ подъемовъ громаднаго прилива и выразить своими перерывами, пространство отъ двѣнадцати до двадцати ярдовъ для ширины каждой волны, включая разстояніе, черезъ которое каждая прошла; этотъ подъемъ воды далѣе обозначенъ отраженіемъ новолунія, падающимъ широкой зигзагообразной линіей. И необычайное величіе, которое одно это обстоятельство придаетъ всей картинѣ, высокое ощущеніе силы и знанія прошедшаго напряженія, которое мы тотчасъ же извлекаемъ изъ нея, если только мы обладаемъ достаточнымъ знакомствомъ съ природой, чтобы понять ея языкъ,—дѣлаютъ это произведеніе не только образцомъ самой утонченной истины (каковымъ я теперь назвалъ ее), но, по моему, однимъ изъ самыхъ высокихъ образцовъ вдумчивой работы, какіе только существуютъ.

§ 13. Въ видахъ Луары и Сены.

И опять въ картинѣ „Видъ на Луару" съ квадратнымъ обрывомъ и огненнымъ заходомъ солнца, въ рѣкахъ Франціи, онъ точно также стремился къ изображенію покоя, и покой былъ переданъ вполнѣ: но чрезвычайная ширина рѣки въ этомъ мѣстѣ дѣлаетъ ее похожей на озеро или море, а потому явилась необходимость дать намъ вполнѣ понять, что тутъ не тишина стоячей воды, а спокойствіе могучаго потока. И вотъ, лодка качается на якорѣ направо, а потокъ, раздѣляясь по бокамъ судна, течетъ по направленію къ намъ въ видѣ двухъ длинныхъ темныхъ волнъ, къ которымъ вниманіе зрителя особенно привлекается тѣмъ, что одна изъ нихъ, налѣво, пересѣкаетъ пространство съ отраженіемъ солнечнаго свѣта; пространство это раздѣляется и переламывается общимъ колебаніемъ и волненіемъ воды вдоль слѣда судна, образовавшагося вслѣдствіе того, что вода течетъ мимо судна, а не потому, что судно движется по водѣ.

§ 14. Изображеніе противоположныхъ волнъ, получившихся благодаря отпору отъ берега.

Далѣе въ картинѣ „Сліяніе Сены и Марны" покой широкой рѣки, какъ мы видимъ, нарушается лопастями парохода, плесканье которыхъ мы почти можемъ слышать; наше вниманіе привлекается къ нимъ въ особенности, такъ какъ онѣ составляютъ центральный пунктъ картины, самый темный предметъ въ ней, составляющій контрастъ съ сильнымъ свѣтомъ. И это волненіе причиняется не просто двумя рядами волнъ, исходящими изъ слѣда парохода; всякій другой художникъ долженъ былъ бы передать ихъ; но Тернеръ никогда не удовлетворяется, пока онъ не скажетъ вамъ „все", что онъ въ силахъ сказать; и онъ передалъ не только удаляющіяся волны, но волны эти у него доходятъ до берега, ударяются о берегъ и отброшены назадъ отъ него; это выражено другимъ рядомъ болѣе слабыхъ волнъ, идущихъ по противоположному направленію; мѣсто, гдѣ волны съ берега пересѣкаютъ волны самаго слѣда парохода, обозначено внезапнымъ раздѣленіемъ и безпорядкомъ въ волнахъ, образованныхъ слѣдомъ на крайней лѣвой сторонѣ; обратное направленіе ихъ превосходно передано тамъ, гдѣ ряды пересѣкаютъ тихую воду, близко къ зрителю, и обозначено также внезапнымъ вертикальнымъ скачкомъ брызгъ какъ разъ тамъ, гдѣ онѣ пересѣкаютъ волны, произведенныя пароходомъ; и чтобы дать намъ возможность вполнѣ объяснить себѣ происхожденіе этихъ обратныхъ волнъ, намъ дозволено видѣть пунктъ, гдѣ волна съ парохода натыкается на берегъ, какъ разъ на крайней границѣ картины справа. Въ картинѣ „Chaise de Gargantua" представлена спокойная вода, убаюканная мертвымъ затишьемъ, которое обыкновенно предшествуетъ самымъ сильнымъ бурямъ; спокойствіе внезапно нарушено страшнымъ порывомъ вѣтра изъ-за сгущенныхъ грозовыхъ тучъ; вѣтеръ разбрасываетъ лодки и бѣшено взбудораживаетъ воду всюду, за исключеніемъ одного мѣста, гдѣ вода защищена холмами.

§ 15. Разные другіе примѣры.

Въ „Jumièges" и „Vernon" мы имѣемъ дальнѣйшіе примѣры мѣстнаго волненія, причиненнаго въ одномъ случаѣ, пароходомъ, въ другомъ большими гидравлическими колесами подъ мостомъ; замѣтьте, мы никогда не узнали бы (такъ какъ за дальностью разстоянія мы не могли бы замѣтить этого), что предметы подъ мостомъ суть гидравлическія колеса, если бъ было передано просто плесканье вокругъ самаго колеса; мы узнаемъ это потому, что волненіе передано на разстояніи четверти мили внизъ по рѣкѣ, гдѣ его теченіе пересѣкаетъ солнечный свѣтъ. Такимъ образомъ, едва ли когда-нибудь найдется извѣстное пространство спокойной воды работы Тернера, не заключающей въ себѣ повѣсти того или другого рода; иногда это — неважный, но прекрасный случай, чаще, какъ въ „Cowes", что-нибудь такое, отъ чего въ значительной степени зависитъ все настроеніе и цѣль картины, но это—непремѣнно всегда новый примѣръ терперовскаго знанія и наблюдательности, какое-нибудь новое воззваніе къ высшимъ способностямъ ума.

§ 16. Далекій просторъ воды въ изображеніи Тернера. Его спокойная вода, прерываемая зыбью;

„Loch Katrine" и „Derwentwater"—иллюстраціи къ соч. Скотта, и „Loch Lomond"—виньетка въ поэмахъ Роджерса—характерные примѣры обширныхъ водныхъ поверхностей работы Тернера. Первый изъ названныхъ рисунковъ передаетъ самую отдаленную часть озера; вся она находится подъ вліяніемъ легкаго вѣтра, и поэтому на ней отсутствуютъ всякія отраженія предметовъ съ берега; но вся ближняя половина озера не тронута вѣтромъ, и на эту половину брошено изображеніе верхней части Бенъ-Веню и островові. Второй рисунокъ передаетъ поверхность, на которой движеніе велико лишь настолько, насколько это нужно, чтобы удлинить, но не уничтожить отраженія темныхъ лѣсовъ, отраженія, прерываемыя лишь зыбью, произведенной слѣдомъ лодки.

§ 17. Его покрытая зыбью вода, гдѣ зыбь пересѣкается солнечнымъ свѣтомъ.

Третій даетъ намъ примѣръ поверхности, на которую зыбь повліяла настолько, чтобы привести въ дѣйствіе всѣ тѣ законы, которые, какъ мы видѣли, такъ грубо преступаются Каналетто. Мы видимъ, что, хотя линіи краевъ ближайшей лодки гораздо чернѣе и гораздо болѣе выдаются, чѣмъ линія носа, тѣмъ не менѣе ли-

нія краевъ, будучи горизонтальны, никакого отраженія не имѣютъ; а линія носа, будучи вертикальной, имѣетъ ясное отраженіе, которое въ три раза длиннѣе собственной длины его. Но даже эти колеблющіяся отраженія видны только до острововъ; за ними, по мѣрѣ того какъ озеро уходитъ вдаль, оно получаетъ только отраженіе сѣраго свѣта съ облаковъ и тянется въ видѣ одного плоскаго, бѣлаго пространства, идущаго между холмами; а кромѣ всего этого, намъ представляется другое явленіе, явленіе совершенно новое: сверкающій блескъ свѣта вдоль по центру озера. Блескъ этотъ не причиненъ зыбью, такъ какъ онъ видѣнъ на поверхности, сплошь покрытой ею; но его не могло бы быть безъ зыби. Это свѣтъ полосы солнечнаго свѣта. Я уже объяснилъ (глава I-я § 9) причину этого явленія, которое никогда, никоимъ образомъ, не можетъ произойти на водѣ спокойной, такъ какъ оно представляетъ множество отраженій солнца съ каждой мелкой отдѣльной волны зыби и имѣетъ видъ мѣстнаго свѣта и тѣни: оно находится въ зависимости, какъ и настоящіе свѣтъ и тѣни, отъ полосы облаковъ; хотя темныя части воды суть отраженія облаковъ, а не тѣни ихъ, а яркія части суть отраженія солнца, а не свѣтъ его. Итакъ, этой маленькой виньеткой завершается вся система истинъ, выраженныхъ Тернеромъ въ отношеніи спокойной воды. Мы видѣли, что всѣ явленія переданы имъ: ясное отраженіе, удлиненное отраженіе, отраженіе, прерванное зыбью, и, наконецъ, зыбь, прерванная свѣтомъ и тѣнью; нужно въ особенности отмѣтить, какъ тщательно, въ послѣднемъ случаѣ, примѣняетъ онъ видимые свѣтъ и тѣнь; онъ даетъ такимъ образомъ понять, до какой степени озеро подчинено зыби, выражая это бѣлизной озера.

§ 18. Далекія рѣки въ изображеніи Тернера.

Мы не говорили о томъ, какъ Тернеръ рисуетъ далекія рѣки; дѣлаетъ онъ это превосходно. Эта работа, однако, зависитъ отъ тѣхъ же законовъ, въ болѣе сложномъ примѣненіи ихъ, и отъ превосходной перспективы. Рѣки въ его иллюстраціяхъ къ соч. Скотта „Dryburgh" и „Melrose" смѣлые и характерные примѣры, также и Rouen съ холмами св. Екатерины, и Caudebec въ рѣкахъ Франціи. Единственная вещь, требующая особаго вниманія въ этихъ произведеніяхъ, состоитъ въ тщательности, съ которой высота положенія наблюдателя отмѣчена, посредствомъ утраты отраженій ея береговъ. Это показано яснѣе всего въ „Caudebec". Еслибы мы находились на одной плоскости съ рѣкой, вся поверхность ея была бы затемнена отраженіемъ крутыхъ и высокихъ береговъ; но, занимая положеніе гораздо болѣе высокое, мы такъ же не можемъ видѣть изображенія, какъ не можемъ видѣть самый холмъ, если бъ

онъ дѣйствительно отражался въ водѣ; поэтому мы видимъ, что Тернеръ даетъ намъ узкую линію темной воды, какъ разъ подъ обрывомъ, а широкая поверхность отражаетъ только небо. Это хорошо показано также и на лѣвой сторонѣ „Dryburgh".

§ 19. И поверхности въ связи съ туманомъ.

Но всѣ эти молодыя произведенія теряютъ свой блескъ послѣ недавно появившихся рисунковъ Швейцаріи. Эти послѣдніе не возможно описать словами; но они должны здѣсь быть отмѣчены не только какъ вещи, представляющія отчетъ объ озерныхъ эффектахъ въ болѣе широкомъ размѣрѣ, какъ вещи, носящія болѣе поэтическій характеръ, чѣмъ какое-либо другое изъ тернеровскихъ произведеній, но и какъ вещи, соединяющія эффекты поверхности тумана съ поверхностью воды. Два или три рисунка Люцернскаго озера, когда смотришь на него сверху, представляютъ какъ бы таяніе горныхъ вершинъ, внизу въ ясной глубинѣ а наверху въ облакахъ; рисунокъ Констанса даетъ видъ обширнаго озера вечеромъ; озеро видно не въ качествѣ воды; его поверхность покрыта низкимъ бѣлымъ туманомъ, растянувшимся въ сумеркахъ на многія мили, подобно опустившемуся пространству освѣщенныхъ луной облаковъ; рисунокъ Голдау показываетъ озеро Цугъ, которое проглядываетъ сквозь просвѣтъ въ грозовой тучѣ, освѣщенной солнцемъ; вся поверхность его представляетъ сплошное зарево огня, а вершины холмовъ выдаются на этомъ огненномъ фонѣ, подобно спектрамъ; другой рисунокъ Цюриха представляетъ игру зеленыхъ волнъ рѣки среди бѣлыхъ потоковъ луннаго свѣта; пурпурный закатъ на озерѣ Цугъ можно отличить благодаря блеску, достигнутому безъ настоящаго цвѣта, такъ какъ розовый и пурпуровый оттѣнки въ значительной мѣрѣ получаются путемъ контраста изъ коричневаго; наконецъ, рисунокъ города Люцерна, сдѣланный въ 1845 г. съ озера, безподобенъ по изображенію водной поверхности, отражающей чистый зеленый оттѣнокъ неба въ сумеркахъ.

§ 20. Его рисунки падающей воды съ особымъ выраженіемъ тяжести.

Выше было сказано, если вспомните, что Тернеръ—единственный художникъ, который когда-либо передавалъ выраженіе тихой воды или *силу* взволнованной воды. Онъ достигаетъ этого выраженія силы въ падающей или текущей водѣ посредствомъ смѣлой и полной передачи ея формъ, онъ никогда не теряется и не теряетъ своего сюжета въ плескѣ водопада; присутствіе духа никогда не покидаетъ его, въ то время какъ онъ сходитъ внизъ; Онъ не ослѣпляетъ насъ брызгами, онъ не маскируетъ обликъ водопада его собственной драпировкой. Немного разсыпчатыхъ бѣлилъ, или слегка потертая бумага скоро дадутъ эффектъ безраз-

личной пѣны; но природа даетъ еще кое-что, кромѣ пѣны, она показываетъ подъ ней и сквозь нее, любопытное очертаніе превосходно изученной формы, которую природа придала каждой волнѣ и линіи водопада; и вотъ къ этому-то разнообразію извѣстнаго характера Тернеръ всегда и стремится, отвергая, насколько это возможно, все, что скрываетъ или поглощаетъ его. Такъ, въ верхнемъ водопадѣ Тиза, хотя весь бассейнъ водопада синій и туманный отъ подымающихся паровъ, вниманіе зрителя, главнымъ образомъ, направляется къ концентрическимъ поясамъ и нѣжнымъ изгибамъ самой падающей воды; и невозможно выразить, съ какой безподобной точностью они передаются. Они составляютъ характеристичную черту могучаго потока, спускающагося безъ помѣхи или перерыва, по узкому руслу, и расширяющагося по мѣрѣ паденія. Они выражаютъ постоянную форму, которую такой потокъ принимаетъ, спускаясь; а между тѣмъ мнѣ кажется, было бы трудно указать на другой случай, гдѣ они были бы переданы въ живописи. Въ водопадахъ работы даже лучшихъ нашихъ художниковъ вы найдете только прыгающія линіи параболическаго вида и плескающуюся безформенную пѣну; вслѣдствіе этого, хотя имъ и удастся заставить васъ понять быстроту воды, они никогда не дадутъ вамъ почувствовать тяжесть ея; потокъ въ ихъ изображеніи кажется *дѣйствующимъ*, а не *опрокинутымъ навзничь*, скачущимъ, а не падающимъ. Вода, правда, дѣлаетъ небольшой скачокъ, она прыгаетъ съ плотины или черезъ камень, но она *сваливается* при высокомъ водопадѣ въ родѣ даннаго; и когда мы потеряемъ параболическую линію, дойдемъ до положенія цѣпи; когда мы теряемъ *прыжокъ* водопада и доходимъ до его *ныряня*, мы начинаемъ дѣйствительно чувствовать его тяжесть и ярость. Тамъ, гдѣ вода дѣлаетъ первый прыжокъ, она, такъ сказать, спокойна, владѣетъ собой, неинтересна и математично разсчетлива; но она проявляетъ себя вполнѣ, когда видитъ, что попала въ бѣду и что ей приходится сдѣлать большій прыжокъ, чѣмъ она разсчитывала; тогда то она начинаетъ изгибаться, извиваться, выбрасывать поясъ за поясомъ, растягивая ихъ все болѣе яростно въ своемъ паденіи, высылать похожія на ракеты, остроконечныя, свистящія стрѣлы по бокамъ въ поискахъ за дномъ. И вотъ это то разслабленіе, эта безнадежная передача своей тяжелой силы на волю воздуха, особенно хорошо выражены у Тернера, а въ особенности въ нашемъ примѣрѣ; другіе наши художники, придерживаясь параболической линіи, если они не теряются въ дымѣ и пѣнѣ, дѣлаютъ свои водопады какъ бы мускулистыми

§ 21. Мѣсто, гдѣ великіе водопады покидаютъ свое ложе и падаютъ, въ изображеніи Тернера.

и упругими, и они могутъ счесть себя счастливыми. если сумѣютъ удержать свою воду отъ остановки. Я убѣжденъ, что величіе движенія, которое Тернеръ передалъ посредствомъ этихъ концентрическихъ, отвисшихъ линій, должно чувствоваться даже тѣмъ, кто никогда не видѣлъ высокаго водопада, и поэтому не можетъ оцѣнить удивительной вѣрности этихъ линій природы.

Въ картинѣ „Цѣпной мостъ черезъ Тизъ“ безропотность и покачиваніе воды взадъ и впередъ еще болѣе замѣчательны; и въ то же время намъ дается другая характерная черта большого водопада: вѣтеръ, подымаясь вверхъ съ долины противъ теченія, подхватываетъ брызги съ краевъ и несетъ ихъ обратно на верхъ въ видѣ маленькихъ оборванныхъ, перевернутыхъ лоскутовъ и нитей, имѣющихъ нѣжный видъ среди мрака на лѣвой сторонѣ. Но мы должны имѣть немного больше понятія о характерѣ бѣгущей воды, прежде чѣмъ мы будемъ въ состояніи оцѣнить рисунокъ какъ этого, такъ и всякаго другого изъ потоковъ Тернера.

§ 22. Разница въ дѣйствіи воды непрерывно текущей и прерывающейся. — Прерывающійся потокъ наполняетъ углубленія своего русла;

Когда вода, не особенно обильная, течетъ по каменистому руслу, которое часто прерывается углубленіями, такъ что вода имѣетъ возможность время отъ времени на своемъ пути отдыхать во рву, тогда она не достигаетъ въ своемъ движеніи непрерывной быстроты. Она останавливается послѣ каждаго прыжка, свертывается и какъ бы отдыхаетъ немного, а затѣмъ продолжаетъ свой путь опять; и, если, находясь въ такомъ сравнительно спокойномъ состояніи, она натыкается на какую-нибудь преграду, въ родѣ скалы или камня, то она развѣтляется и обходитъ ихъ по обѣ стороны съ небольшимъ количествомъ покрытой пузырями пѣны; встрѣтивъ ступеньку на пути своемъ, она легко прыгаетъ съ нея и затѣмъ, послѣ нѣкотораго бурленія на днѣ, опять останавливается, словно затѣмъ, чтобы перевести духъ. Но если ложе идетъ по продолжительному наклону, по не особенно изрытому рытвинами грунту, такъ что вода не можетъ отдыхать, или если собственная масса воды будетъ настолько пополняться свѣжимъ притокомъ ея, что ея обычныя мѣста для остановки окажутся не достаточными для нея, и ее постоянно будетъ выталкивать изъ нихъ слѣдующее за нею теченіе, прежде чѣмъ у нее хватитъ времени успокоиться, тогда быстрота ея, конечно, будетъ прогрессировать съ каждымъ пройденнымъ ею ярдомъ; толчокъ, полученный при одномъ скачкѣ, передается слѣдующему, пока весь потокъ не превратится въ массу съ бѣшенымъ, все возрастающимъ движенiемъ. И когда вода въ такомъ состояніи натыкается на пре-

граду, она не обходитъ, а перескакиваетъ ее, какъ скаковая лошадь; а когда она доходитъ до углубленія, то она не вытекаетъ, сперва наполнивъ его лѣниво съ другой стороны, а кидается въ него и выходитъ опять на другую сторону, какъ корабль, который бросается въ углубленіе, образованное волной въ морѣ. Вслѣдствіе этого весь видъ русла потока мѣняется, и всѣ линіи воды пріобрѣтаютъ другой характеръ. Спокойный потокъ представляетъ послѣдовательность прыжковъ и лужъ, скачки легки, упруги, параболичны и производятъ сильный всплескъ, вскакивая въ наполненные водой рвы; затѣмъ получается пространство спокойной свертывающейся воды и другой подобный же скачекъ ниже. Но потокъ получившій толчокъ *принимаетъ форму* своего русла, онъ сходитъ въ каждое углубленіе не скачкомъ, а съ размаху, не пѣнясь и не плескаясь, но въ видѣ изогнутой линіи сильной морской волны, и всходитъ на другую сторону черезъ

§ 23. Но непрырывный потокъ принимаетъ форму своего русла.

камень и гребень, съ легкостью скачущаго леопарда; встрѣтивъ камень, стоящій на три или четыре фута надъ уровнемъ его русла онъ часто и не обходитъ его и не пѣнится и словно вовсе его не касается, а перескакиваетъ черезъ этотъ камень въ видѣ гладкаго водяного купола, безъ замѣтнаго напряженія, и вся поверхность волны будетъ вытянута въ параллельныя линіи благодаря его чрезвычайной быстротѣ, такъ что вся рѣка имѣетъ видъ глубокаго бушующаго моря, съ одной только разницей, что волны потока, разсыпаясь, стремятся назадъ, а морскія—впередъ.

§ 24. Его превосходныя изогнутыя линіи.

Такимъ образомъ, въ водѣ, получившей толчокъ, мы имѣемъ превосходнѣйшее распредѣленіе изогнутыхъ линій, переходящихъ постоянно изъ вогнутыхъ въ дугообразныя и, наоборотъ, слѣдующихъ за каждымъ повышеніемъ и углубленіемъ русла съ своей разнообразной граціей; при этомъ всѣ онѣ обладаютъ единствомъ движенія, и представляютъ самый красивый подборъ неорганическихъ формъ, которыя только можетъ произвести природа, такъ какъ волны моря принимаютъ слишкомъ однообразный видъ вогнутыхъ дугъ съ острыми краями, а каждое движеніе потока отличается единствомъ, и всѣ его дуги представляютъ измѣненія обладающія прекрасными линіями *.

* При большомъ масштабѣ это бываетъ исключительно такъ, но тѣ же линіи можно видѣть на моментъ, всякій разъ, когда вода становится чрезвычайно быстрой и въ тоже время ощущаетъ на своемъ пути дно, такъ какъ она не подбрасывается или не бросается мимо дна. Вообще, воду не удается нарисовать, если она слишкомъ отры-

§ 25 Тщательный выборъ Тернеромъ историческои истины.

Мы такимъ образомъ видимъ, почему Тернеръ хватается за эти изогнутыя линіи потока, не только потому, что онѣ въ его глазахъ принадлежатъ къ самымъ прекраснымъ формамъ въ природѣ, но потому, что онѣ представляютъ моментальное изображеніе величайшей силы и быстроты, и говорятъ намъ, какъ потокъ бѣжалъ, прежде чѣмъ мы его видимъ. Скачекъ и плескъ можно увидѣть во внезапномъ капризѣ спокойнаго потока или при паденіи ручейка черезъ мельничную плотину; но волнистая линія есть принадлежность горнаго потока, паденіе и бѣшенство котораго разносится въ долинѣ эхомъ на многія мили; и такимъ образомъ, какъ только мы усмотримъ одинъ изъ его изгибовъ надъ камнемъ на переднемъ планѣ, мы уже знаемъ, что онъ яростно мчится издалека. И въ упомянутомъ рисункѣ „Нижній водопадъ Тиза", въ переднемъ планѣ картинъ „Killiecrankie" и „Rhymer's Glen", и въ рисункѣ „St. Maurice" роджерсовой „Италіи", мы найдемъ самое превосходное примѣненіе этихъ линій; но самый лучшій, по своему совершенству, рисунокъ мы имѣемъ въ „Llanthony Abbey"; онъ можетъ считаться образцомъ рисованія потока.

§ 26. Его превосходный рисунокъ непрерывнаго потока въ „Llanthony Abbey";

Главный свѣтъ картины падаетъ здѣсь на поверхность потока, разбухшаго вслѣдствіе недавнихъ дождей; и его могучія волны, катясь, бѣгутъ внизъ близъ зрителя; онѣ зелены и ясны, но блѣдны отъ гнѣва; онѣ бѣгутъ широкими непрерывными океаническими выгибами, вгибаясь другъ въ друга и не рас-

виста, такъ какъ формы швыряются взадъ и впередъ, и разсыпаются, и покрываются яркими пятнами, вмѣсто того чтобы явиться въ настоящемъ единствѣ своихъ изгибовъ. Довольно трудно рисовать изогнутую поверхность, даже если она обладаетъ тканью и шероховата; но чтобы передать разнообразныя и мчащіяся формы кристаллическаго и полированнаго вещества, нужно обладать бо́льшимъ искусствомъ и терпѣніемъ, чѣмъ искусство и терпѣніе, которымъ обладаетъ большинство художниковъ. Въ нѣкоторыхъ случаяхъ это невозможно. Не думаю, чтобы искусство обладало средствами вѣрно передавать гладкую частую зыбь быстраго мелкаго ручья, передавать прозрачность, блескъ и вполнѣ развитую форму; точно также неподражаемы большая часть линій и движеній волнъ потока. Тѣмъ не менѣе попытку должно всегда сдѣлать; пусть цвѣтъ, свобода и яркость будутъ принесены въ жертву; но реальные контуры хоть до нѣкоторой степени всегда должны быть нарисованы; подобно тому какъ работающій тщательно чертежникъ запасается контурами тѣла или какой-либо другой тонко сформированной поверхности. Пусть лучше рисунку недостаетъ *сходства* съ водой во многихъ отношеніяхъ, но нельзя опускать одного этого пункта, величія воды. Многіе фокусы въ родѣ царапанья и мазанья будутъ имѣть въ результатѣ обманчивое сходство; положительная и тщательная передача контура—единственная вещь, которая дастъ въ результатѣ величіе.

падаясь, хотя брызги огневой водяной пыли летятъ на воздухъ вдоль по каменистому берегу и подымаются на солнечный цвѣтъ въ видѣ пыльныхъ паровъ. Вся поверхность представляетъ одну бѣшеную гонку движенія; всѣ волны тянутся въ видѣ рядовъ и рытвинъ, какъ я описывалъ, вслѣдствіе ихъ быстроты; и всякая изъ этихъ красивыхъ формъ вырисована посредствомъ тщательно изученной свѣтотѣни нижныхъ цвѣтовъ сѣрыхъ и зеленыхъ, которые также серебристы и чисты, какъ лучшія мѣста Павла Веронезе, и которыя такъ тонко выполнены, что нужно напрягать зрѣніе, чтобы разглядѣть ихъ. Быстрота и гигантская сила этого потока, превосходная утонченность его колорита, и живость пѣны которыхъ онъ достигъ сквозь общій средній тонъ, дѣлаютъ его почти самымъ совершеннымъ изображеніемъ бѣгущей воды изъ всѣхъ существующихъ на эту тему картинъ.

§ 27. И прерываемаго потока въ картинѣ „Меркурій и Аргусъ“

Эта картина, какъ было замѣчено, когда мы раньше упоминали о ней, полна выраженія движеній всякаго рода; облака бѣгутъ въ безпорядочной торопливости; солнце выглядываетъ временами на моментъ, удачно выбравъ время, сквозь листья; дождь уносится прочь вдоль по холмамъ; а потокъ, главный объектъ въ картинѣ, чтобы дополнить впечатлѣніе, изображенъ самымъ дикимъ изъ всѣхъ другихъ элементовъ: онъ не только яростенъ здѣсь, передъ нами, на томъ мѣстѣ, на которое мы смотримъ, но въ каждомъ своемъ движеніи по всему пути своемъ онъ носитъ слѣды своего бѣшенства.

Замѣтьте, что Тернеръ совершенно иначе обращается съ своимъ потокомъ, когда смыслъ картины заключается въ спокойствіи. Въ картинѣ „Меркурій и Аргусъ“ представленъ потокъ также на переднемъ планѣ; но, по мѣрѣ нисхожденія къ намъ, мы видимъ, какъ онъ дважды останавливается въ двухъ спокойныхъ стекловидныхъ рвахъ, на которые пьющій скотъ бросаетъ неподвижное свое изображеніе. Отъ ближайшаго изъ этихъ рвовъ вода скачетъ въ видѣ трехъ каскадовъ и вливается въ другой бассейнъ близко отъ насъ; она просачивается въ видѣ серебристыхъ нитей сквозь листья на краяхъ ея и падаетъ, звеня и плескаясь (хотя въ значительномъ количествѣ) въ ровъ; она будоражитъ его спокойную поверхность, надъ которой нагнулась птица, чтобы попить, концентрической и свертывающейся мелкой зыбью, которая раздѣляется и обходитъ камень, на самой отдаленной окраинѣ рва, и вода спускается по краю бассейна въ видѣ сверкающей пѣны. Такимъ образомъ мы находимъ, во всѣхъ случаяхъ, что Тернеръ никогда не отступаетъ отъ системы истины, такъ какъ онъ даетъ отчетъ о всякой фазѣ и о всякомъ явленіи въ природѣ тамъ, гдѣ это

имѣетъ наибольшую цѣнность и оставляетъ наибольшее впечатлѣніе.

§ 28. Различные случаи.

У насъ, однако, не хватитъ мѣста, чтобы прослѣдить все разнообразіе его манеры рисовать потоки. Вышеприведенные два примѣра характеризуютъ два великіе отдѣла или класса потоковъ: потоки, движеніе которыхъ непрерывно, и потоки, движеніе которыхъ прерывается, всѣ рисунки бѣгущей воды выясняются въ изображеніи того или другого изъ нихъ. Спускъ далекаго потока въ виньеткѣ къ „Эгремонтскому мальчику“ легокъ, но производитъ поразительное впечатлѣніе. „Сліяніе Грэты и Тиза“ представляетъ исключительный случай смѣлаго рисованія сложныхъ формъ мелкаго потока среди многочисленныхъ скалъ. Еще лучшимъ примѣромъ можетъ служить недавній рисунокъ Dazio Grande на С.-Готардѣ, гдѣ волны Toccia, ясныя и синія, въѣдаются промежъ гранитныхъ навороченныхъ массъ, которыя сорвало бурей, разрушившей всю дорогу. Въ „Jvy Bridge“ сюжетомъ служитъ спокойный потокъ во рву, среди упавшихъ скалъ, гдѣ формы камня видны сквозь ясную коричневую воду и ихъ отраженія смѣшиваются съ отраженіемъ листвы.

§ 29. Морскіе пейзажи; невозможность правдиво передать пѣну.

Во всѣ времена болѣе дѣятельныя усилія прилагались къ писанію моря, чѣмъ къ писанію потоковъ, но усилія эти были менѣе успѣшны. Какъ было сказано выше, посредствомъ ухищреній и фокусовъ легко получить сходство съ бѣгущей водой, которая не представляетъ одного цѣлаго, но море „должно“ рисовать согласно законамъ; его нельзя передать, какъ что-то несуразное и запутанное, его тяжесть и массы должны быть выражены; а усилія придать ему выраженіе кончаются неудачей у всѣхъ, кромѣ самыхъ могучихъ, въ смыслѣ таланта, людей; даже, если эти избранники достигаютъ успѣха только отчасти, успѣхъ должно считать достойнымъ высшей похвалы.

Какъ правильная передача Альпъ зависитъ отъ умѣнія писать снѣгъ, такъ и правильное писаніе моря, по крайней мѣрѣ, при прибережныхъ пейзажахъ, должно зависѣть въ немалой степени отъ умѣнья писать пѣну. Существуютъ два условія, при которыхъ образуется пѣна, написать которыя, насколько я знаю, никто не пытался: первое—густая, похожая на сливки, свертывающаяся, лижущая массовая пѣна, которая только на моментъ остается, послѣ паденія волны; она хорошо видна, когда пробѣгаетъ на берегъ; второе—тонкое, бѣлое покрывало, въ которое она переходитъ и которое открывается мѣстами и образуетъ видныя

скважины и трещины, проводя жилки мрамора по всей поверхности волнъ и соединяя буруны на плоскомъ берегу длинными волочащимися потоками бѣлилъ.

Очевидно, что необыкновенно трудно выразить одно изъ этихъ двухъ условій. Довольно трудно уловить лижущую и свертывающуюся пѣну, даже имѣя въ виду однѣ линіи трепетанія; но губы, такъ сказать, которыя лежатъ вдоль этихъ линій—полны, выпячены и замѣчательны по своей прекрасной свѣтотѣни. Каждая обладаетъ своимъ свѣтомъ, неописуемо нѣжными переходами тѣни, яркимъ отраженнымъ свѣтомъ, и темной наброшенной тѣнью; чтобы нарисовать все это, требуется трудъ, заботливость и та устойчивость въ работѣ, которая, какъ бы умѣло ни проявилась, всегда, мнѣ кажется, должна уничтожать впечатлѣніе дикости, случайности, эфемерности, и такимъ образомъ загубить море. Съ другой стороны, разсѣлины въ тонкой, распавшейся пѣнѣ, съ ихъ неправильными измѣненіями круглыхъ и овальныхъ формъ, влекомыхъ то туда, то сюда, было бы довольно трудно нарисовать, даже если бы ихъ можно было видѣть на плоской поверхности; а между тѣмъ каждая разсѣлина является предъ нами трепещущей и на такой поверхности, которая мечется; разсѣлины разрываются надъ мелкой зыбью и мелкими волнами, и такимъ образомъ онѣ представляютъ перспективы самой безнадежной сложности. Въ самомъ дѣлѣ нелегко было бы изобразить спускъ въ рисункѣ съ овальнымъ углубленіемъ въ складкахъ драпировки. Я не знаю, чтобы кто-нибудь, не обладая талантомъ Веронезе или Тиціана, могъ сдѣлать даже это, какъ слѣдуетъ, но въ драпировкѣ можно не досмотрѣть многихъ ошибокъ и топорности; совсѣмъ не то съ моремъ: малѣйшая неточность, малѣйшій недостатокъ теченія и свободы въ линіи кажется глазу какъ бы государственной измѣной, и я думаю, что здѣсь успѣхъ невозможенъ.

И все же нѣтъ ни одной волны, ни одной части сильно взволнованнаго моря, на которыхъ эти обѣ формы не появлялись бы, въ особенности послѣдняя, послѣ того какъ буря поигравъ въ теченіе нѣкотораго времени, растягивается по всей поверхности. Вотъ это обстоятельство и привело меня къ выводу, что море можно написать посредствомъ болѣе или менѣе ловкихъ условностей, такъ какъ два наиболѣе продолжительныхъ явленія нельзя вовсе представить.

Далѣе, что касается формы прибоевъ на ровномъ берегу, то они представляютъ не менѣе тяжелое затрудненіе. Въ нихъ есть непримиримая смѣсь формализма и бѣшенства. Ихъ изрытая поверхность отмѣчена параллельными линіями, въ родѣ линій

гладкой мельничной плотины, и раздѣлена отраженнымъ и проникающимъ свѣтомъ самой удивительной сложности, а ихъ выгибъ всегда обладаетъ математической чистотой и точностью; тѣмъ не менѣе, въ верхушкѣ этого выгиба, когда она перегибается, замѣчается внезапное ослабленіе и разстройство, вода качается и прыгаетъ по хребту, какъ потрясенная цѣпь, движеніе передается отъ одной части къ другой, какъ въ тѣлѣ змѣи. Тутъ вѣтеръ принимается за работу на самомъ краю, и вмѣсто того, чтобы дать верхушкѣ разлиться естественнымъ путемъ, онъ поддерживаетъ ее, гонитъ ее обратно или соскабливаетъ ее и уноситъ весь ея корпусъ; такъ что брызги у верхушки то переходятъ въ формы, выпуклыя вслѣдствіе ихъ собственной тяжести, то въ формы, сдутыя и унесенныя, когда ихъ тяжесть не выдерживаетъ. Затѣмъ, наконецъ, когда верхушка сваливается, кто скажетъ, какъ назвать такую форму, которая не имѣетъ никакой формы, расшибаясь при прикосновеніи къ берегу?

§ 30. Характеръ береговыхъ буруновъ также недоступенъ изображенію.

Мнѣ думается, что этотъ послѣдній обвалъ и есть самая трудная задача для художника. Никто не можетъ съ нимъ справиться. Я видѣлъ, какъ Коплей Фильдингъ былъ очень близокъ къ изображенію того мѣста, гдѣ угрожающій край дергаетъ и качается, какъ онъ завивалъ его очень успѣшно (настолько даже, что не узнаешь, что все это на бумагѣ) почти до берега, но окончательное паденіе не то, въ немъ нѣтъ грома. Тернеръ усиленно пытался передать это, но и ему не удалось. Этотъ моментъ переданъ въ рисункѣ „Сидонъ“ изъ иллюстрацій къ библіи, и болѣе тщательно въ изображеніи Bamborough; въ обоихъ случаяхъ на днѣ мало пѣны, и упавшая волна походитъ на стѣну; но все же она величественна; въ послѣдней картинѣ, кромѣ того, выраженію помогаетъ мечущійся кусокъ каната, который нѣсколько фигуръ тащутъ на берегъ и который волна при подъемѣ швыряетъ въ воздухъ. Самую успѣшную, можетъ быть, передачу этихъ формъ можно видѣть въ картинѣ „Геро и Леандръ“, но тамъ рисовать было легче, вслѣдствіе могучаго эффекта свѣта, который замаскировалъ пѣну.

Не съ берега, однако, Тернеръ обыкновенно изучаетъ свое море. Извивы буруновъ, когда смотришь на нихъ съ берега, представляются нѣсколько монотонными даже въ природѣ; размѣръ волнъ въ открытомъ морѣ неясно представляется воображенію; а волны, находящіяся на болѣе близкомъ разстояніи отъ глаза, кажется, слѣдуютъ одна за другой и одна на другую походятъ;

§ 31. Утрата ихъ эффекта, если на на нихъ смотрѣть съ берега.

кажется, что онѣ медленно двигаются къ берегу и распадаются, сохраняя тѣ же линіи и формы.

Находясь же на водѣ, хотя бы на разстояніи 20 ярдовъ отъ берега, мы получаемъ совершенно другое впечатлѣніе. Каждая волна вокругъ насъ кажется громадой и ни одна не походитъ на другую; а буруны, когда мы смотримъ на нихъ сзади, представляютъ величественныя, протяжныя, разнообразныя изогнутыя линіи, которыя какъ-то особенно выражаютъ и быстроту и силу. Удаль, которая раньше не чувствовалась, ясно представляется въ бѣшенномъ вѣчномъ непостоянномъ, не имѣющемъ направленія движеніи, въ движеніи не волны за волной, какъ это кажется съ берега, а той же самой воды, то подымающейся, то опускающейся.

Изъ волнъ, которыя послѣдовательно приближаются и разсыпаются, каждая представляется уму какъ бы отдѣльной единицей, которая, выполнивъ свое назначеніе, гибнетъ и замѣщена другой; и нѣтъ ничего здѣсь такого, что оставляло бы впечатлѣніе безпокойства, какъ нѣтъ ничего подобнаго въ послѣдовательныхъ и непрерывныхъ функціяхъ жизни и смерти. Но только когда мы замѣчаемъ, что это не есть послѣдовательность волнъ, а одна и та же вода, постоянно подымающаяся и разсыпающаяся, и отступающая и вкатывающаяся опять въ новой формѣ и съ новымъ бѣшенствомъ, только тогда мы ощущаемъ мятежный духъ и глубину ея неустаннаго гнѣва. Ощущеніе мощи также утраивается; потому что не только громада ея очевиднаго размѣра сильно увеличивается, но и все ея движеніе принимаетъ другой характеръ; это не равнодушная волна, катящаяся какъ бы во снѣ впередъ, пока она не свалится тяжело внизъ на берегъ; это—напряженное стремленіе огромной и живой силы, которая уже, какъ кажется, не падаетъ, но вламывается на берегъ; которая никогда не гибнетъ, а отступаетъ и снова оживаетъ.

§ 32. Изображеніе Тернеромъ бушующаго моря

Стремясь передать этотъ величественный характеръ моря, Тернеръ почти всегда ставитъ зрителя не на берегъ, а въ двадцати или тридцати ярдахъ отъ него, за первымъ хребтомъ буруновъ, какъ, напр., въ картинахъ: „Конецъ земли“, „Fowey“, „Dunbar“ и „Laugharne“. Послѣдняя была хорошо гравирована и можетъ служить образцомъ порывистости и силы. Величественное раздѣленіе всего пространства моря на нѣсколько темныхъ длинныхъ бороздъ трепещущей волны, изъ которыхъ одна даже осыпала обломками скалы впереди позволяетъ намъ разсчитать пространство и силу, и люди, стоящіе на берегу, сразу становятся похожими на насѣкомыхъ; тѣмъ не менѣе при этой ужасной простотѣ видны ярость

и бѣшенство въ волненіи единичныхъ линій, которое придаетъ всему морю дикую, удалую, неустанную разрозненность, въ родѣ той разрозненности, которую можно наблюдать въ разъяренной толпѣ, массы которой въ изступленіи дѣйствуютъ заодно, но гдѣ чувство одного совсѣмъ непохоже на чувство другаго. Особенное вниманіе слѣдуетъ обратить на плоскость всѣхъ линій: необходимо придерживаться по отношенію къ морю тѣхъ же правилъ, что и по отношенію къ горамъ. Вся грандіозность и все величіе въ природѣ даются не высотой, но широтой ея массъ; и Тернеръ, слѣдуя ей въ ея обширныхъ линіяхъ и не теряя подъема ея волнъ, придаетъ имъ вдесятеро больше силы. Далѣе замѣтьте особенное выраженіе „тяжести“ въ волнахъ Тернера, тяжести точно такого же свойства, какую мы видимъ въ его водопадѣ. Мы не получаемъ рѣжущей, прыгающей, эластичной линіи; въ волнахъ нѣтъ ни прыжковъ,• ни скачковъ; *это*—характерный признакъ Chelsea Reach или Hampstead Ponds во время бури. Но волны катятся и ныряютъ съ такимъ видомъ разслабленія, и ихъ масса такъ швыряется на берегъ, что мы чувствуемъ, какъ скалы трясутся подъ ними. И чтобы получилось болѣе сильное впечатлѣніе, онѣ, замѣтьте, сравнительно мало разбиваются вѣтромъ; надъ плывущимъ деревомъ и вдоль берега мы получаемъ отмѣтки линіи оторванныхъ брызгъ; но это представляетъ просто бахрому вдоль гребня прибоя и не имѣетъ ничего общаго съ его гигантскимъ цѣлымъ. Вѣтеръ ничего не можетъ подѣлать съ единствомъ его силы и тяжести. Наконецъ, замѣтьте, какъ на скалахъ, налѣво сила и быстрота подымающейся волны обозначаются точно такими же линіями, которыя, какъ мы видѣли, служатъ для обозначенія бѣшенства въ потокѣ. Вода на этихъ скалахъ состоитъ изъ только-что разсыпавшейся волны, и она мчится надъ ними; стремясь же по скаламъ, волна не разсыпается, не пѣнится, не обходитъ скалъ, а такъ же, какъ и въ потокѣ, примѣняется къ каждому повышенію въ скалѣ, къ каждой рытвинѣ трепещущими линіями, грація и разнообразіе которыхъ, сами по себѣ, могутъ занять у насъ цѣлый день изученія; и только тамъ, гдѣ два потока этой мчащейся воды встрѣчаются въ углубленіи въ скалѣ, показана ихъ сила въ видѣ вертикальныхъ скачковъ брызгъ.

§ 33. Съ особеннымъ выраженіемъ тяжести.

§ 34. Особенное движеніе отступающихъ волнъ.

Вдали, въ этой величественной картинѣ видны двѣ волны, которыя совершенно уклоняются отъ принципа, соблюдаемаго всѣми остальными, и дѣлаютъ высокій прыжокъ въ воздухъ. Онѣ должны передать намъ нѣчто важное для насъ. Ихъ скачекъ не есть приготовленіе къ

тому, чтобы разбиться, онъ также не причиненъ тѣмъ, что онѣ наткнулись на скалу. Онъ вызванъ тѣмъ, что онѣ повстрѣчались съ предшествующей волной, которая теперь отступаетъ. Когда большая волна, собираясь разсыпаться, какъ-разъ въ моментъ опрокидыванія, съ силой натыкается на фасадъ стѣны, либо вертикальной скалы, то звукъ удара непохожъ ни на трескъ, ни на ревъ, а на выстрѣлъ во всѣхъ отношеніяхъ подобный выстрѣлу изъ большой пушки; волну швыряетъ обратно отъ скалы, съ силой, едва-ли уменьшенной, но съ измѣнившимся направленіемъ; она теперь уже удаляется отъ берега, и въ тотъ моментъ, когда она натыкается на слѣдующую волну прибоя, результатомъ является вертикальный скачекъ обѣихъ, что и передано здѣсь Тернеромъ. Такая отступающая волна будетъ продолжать свой путь въ открытое море по крайней мѣрѣ сквозь десять или 12 рядовъ послѣдующихъ волнъ прибоя, прежде чѣмъ она будетъ обезсилена.—Эффектъ столкновенія болѣе ощутительно и полно переданъ въ „Quillebоеuf", въ рѣкахъ Франціи. Оно особенно поучительно здѣсь, вслѣдствіе того, что знакомитъ насъ съ характеромъ берега и силой волнъ гораздо болѣе ясно, чѣмъ могли бы познакомить какія-угодно брызги вокругъ самыхъ скалъ.

§ 35. И удара волны прибоя о берегъ.

Дѣйствіе удара на самый берегъ передается въ „Land's End" и „Tantallon Castle". Съ наступающимъ, при сильномъ вѣтрѣ, приливомъ, въ томъ мѣстѣ, гдѣ волны прибоя ощущаютъ подъ собой берегъ за моментъ передъ тѣмъ, какъ онѣ прикоснутся къ скалѣ (такъ что прежде чѣмъ удариться, онѣ переваливаются), въ этомъ мѣстѣ при благопріятныхъ условіяхъ эффектъ такъ удивителенъ, что ему трудно повѣрить, если не имѣть случая видѣть его воочію. Я видѣлъ, какъ вся масса волны поднималась въ видѣ одного бѣлаго, вертикальнаго, широкаго фонтана, на 80 футовъ надъ моремъ, причемъ половина ея настолько тонка, что уносится вѣтромъ, а остальная часть, обезсилѣвъ, крутится въ воздухѣ и падаетъ назадъ съ тяжестью и трескомъ, напоминающимъ огромный водопадъ. Это передается въ виньеткѣ къ „Lycidas"; а ударъ менѣе сильной волны среди обломанныхъ скалъ, когда она не натыкается въ полномъ смыслѣ на стѣну, изображенъ на берегу въ картинѣ „Конецъ земли". Эта послѣдняя картина есть этюдъ моря, вся организація котораго разстроена постояннымъ отступленіемъ волнъ отъ каменистаго берега. Картина „Laugharne" представляетъ волну и тяжесть океана при

§ 36. Общій характеръ моря, при каменистомъ берегѣ, переданъ Тернеромъ въ картинѣ „Конецъ земли".

бурѣ на сравнительно ровномъ берегу; но „Конецъ земли" представляетъ полную безпорядочность волнъ, когда каждая изъ нихъ въ отдѣльности, вкатываясь, раздѣляется и запутывается среди возвышенностей и отбивается обратно, часть за частью, отъ стѣнъ скалы на той и другой сторонѣ, отступаетъ, какъ потерпѣвшая пораженіе дивизія великой арміи, приводящая все позади себя въ безпорядокъ, превращаетъ послѣдующія волны въ вертикальныя гребни, а онѣ, въ свою очередь, еще болѣе разсыпавшись, вслѣдствіе столкновенія съ берегомъ, переходятъ въ состояніе болѣе безнадежнаго хаоса; наконецъ, вся поверхность моря становится воплощеніемъ одного головокружительнаго коловорота, мчащагося, извивающагося, мучительнаго, изступленно—безпорядочнаго волненія, скачущаго, и трещащаго, и свертывающагося, въ самомъ безпорядкѣ своемъ проявляющаго громадную силу; подраздѣленныя на миріады волнъ, изъ которыхъ каждая въ отдѣльности — слѣдуетъ помнить — не представляетъ отдѣльной волны, а частичку одной громады, эти отдѣльныя волны происходятъ отъ внутренней силы и передаютъ во всѣхъ направленіяхъ могучее трепетаніе неудержимой линіи, которая скользитъ надъ скалами и извивается въ порывахъ вѣтра, подавляя первыя и проникая второй формой, бѣшенствомъ и быстротой лижущаго огня. И въ передачѣ всего этого нѣтъ ни одного неправильнаго выгиба, ни одного, который не былъ бы совершенствомъ выраженія видимаго движенія; и формы безконечнаго моря нарисованы по всей картинѣ съ величайшимъ знаніемъ искусства, которое, при глубочайшемъ изученіи каждой линіи, придаетъ ей такой видъ, словно она попала туда по игрѣ случая; и все же каждая сама по себѣ есть тема и картина, отличающаяся отъ всего окружающаго. О колоритѣ этого великолѣпнаго моря я говорилъ раньше; это цвѣтъ торжественный, зеленосѣрый (при чемъ пѣна неясно видна сквозь мракъ сумерокъ), измѣняемый полнотой, непостоянствомъ и грустью глубокой дикой мелодіи.

Большинство картинъ Тернера, изображающихъ открытое море, принадлежатъ къ нѣсколько болѣе раннему періоду, чѣмъ вышеупомянутые рисунки; и въ общемъ они не имѣютъ равной съ ними цѣнности. Мнѣ кажется, что художникъ, въ то время либо обладалъ меньшимъ знаніемъ, либо менѣе восхищался характеромъ глубокой воды, чѣмъ характеромъ прибрежнаго моря, и что, вслѣдствіе этого, онъ поддался вліянію нѣкоторыхъ качествъ голландскихъ маринистовъ. Онъ, въ особенности, заимствовалъ

§ 37. Раннія произведенія Тернера, изображающія открытыя моря.

отъ нихъ привычку бросать темную тѣнь на близъ лежащую волну, съ такимъ расчетомъ, чтобы вывести потокъ свѣта позади; хотя онъ поступалъ при этомъ болѣе законно, чѣмъ они, то есть онъ выражалъ свѣтъ въ видѣ мазковъ на пѣнѣ, и обозначалъ тѣнь такъ, что, выходило, будто она брошена на поверхность, покрытую пѣной, все же привычка вложила много слабости и условностей въ картины этого періода. Его рисованіе волнъ представляло собою также нѣсколько мелочныя и раздѣленныя, мелкія формы, покрытыя бѣлыми плоскими брызгами,—явленіе, которое художникъ, несомнѣнно, видѣлъ на нѣкоторыхъ изъ мелкихъ голландскихъ морей, но которое мнѣ самому никогда не приходилось встрѣчать и объ изображеніи котораго я поэтому не могу говорить. Все же, даже въ нихъ, а я ихъ причисляю къ самымъ неудачнымъ произведеніямъ художника, выраженія вѣтерка, движенія и свѣта чудесны; и поучительно сравнить ихъ съ безжизненными произведеніями самихъ голландцевъ и съ какими бы ни было современными подражаніями имъ, какъ напримѣръ, съ морями Колькотта, гдѣ свѣтъ весь бѣлый, а вся тѣнь сѣрая, гдѣ вода не отличается отъ пѣны, настоящая тѣнь не отличается отъ отраженной; изъ картинъ Колькотта не видно, чтобы художникъ когда-нибудь видѣлъ море.

Нѣкоторыя картины, относящіяся къ этому періоду жизни Тернера, свободны отъ голландской заразы и выказываютъ настоящую мощь художника. Одна, очень крупная, находится во владѣніи Earl of Ellesmere; она нѣсколько тяжела по своимъ формамъ, но замѣчательна по величію разстоянія, достигнутаго на горизонтѣ; гораздо менѣе значительное произведеніе, но представляющее еще болѣе разительный примѣръ—это картина „Port Ruysdael“, принадлежащая Бикнеллю; по выраженію бѣлыхъ, дикихъ, холодныхъ, неудобныхъ волнъ сѣвернаго моря, хотя море почти подчинено ужаснымъ, катящимся облакамъ, съ ней не можетъ сравниться ни одно изъ произведеній, мнѣ извѣстныхъ. Обѣ эти картины очень сѣры. „Па-де-Калэ“ болѣе богата колоритомъ и выказываетъ болѣе искусства, чѣмъ обѣ, но тѣмъ не менѣе она не производитъ такого впечатлѣнія. Недавно (въ 1843 г.) два морскихъ пейзажа появились среди болѣе блестящихъ произведеній. Одно „Остенде“, нѣсколько неестественно, въ немъ чувствуется напряженіе, но другое, которое также называется „Ruysdael“ стоитъ наряду съ самыми лучшими картинами, которыя вышли изъ подъ его кисти, и особенно замѣчательно тѣмъ, что написано безъ рѣзкаго контраста красокъ или тѣней; все въ ней спокойно и просто даже до крайности, такъ что картина чрезвычайно непривле-

кательна на первый взглядъ. Тѣнь конца гавани изображена просто мазками, означающими отраженный свѣтъ, и настолько загадочна, что, когда на картину смотришь вблизи, свѣтъ этотъ почти незамѣтенъ; онъ появляется только тогда, когда зритель отступаетъ. Это поучительно, какъ контрастъ темнымъ тѣнямъ его болѣе раннихъ произведеній.

§ 38. Эффектъ моря послѣ продолжительной бури.

Немного, сравнительно, найдется людей, которые, когда-либо видѣли дѣйствіе производимое на море сильнымъ вѣтромъ, продолжающимся безъ перерыва въ теченіе трехъ или четырехъ дней и ночей; а тѣмъ, кто не видѣлъ, мнѣ кажется, невозможно себѣ представить это дѣйствіе не вслѣдствіе одной только грандіозности или напора волнъ, но вслѣдствіе того, что, въ полномъ смыслѣ слова, нѣтъ границы между моремъ и воздухомъ. Вода, вслѣдствіе продолжительнаго волненія, сбивается не просто въ пѣну, напоминающую сливки, а въ массу скопленныхъ дрожжей *, которыя висятъ въ видѣ веревокъ и гирляндъ, перекинутыхъ съ одной волны на другую, и тамъ гдѣ одна перегибается, чтобы распасться, образуютъ фестонъ, подобно драпри, начиная съ края волны; онѣ подхватываются вѣтромъ не въ видѣ разлетающейся пыли, но всѣмъ корпусомъ, въ видѣ извивающихся, висящихъ, свертывающихся массъ, которыя дѣлаютъ воздухъ бѣлымъ и густымъ, какъ это бываетъ при падающемъ снѣгѣ, только тутъ хлопья имѣютъ по футу или по два въ длину; самыя волны полны пѣны внутри себя и подъ собой, что дѣлаетъ ихъ бѣлыми насквозь, подобно водѣ подъ большимъ водопадомъ; и такъ какъ ихъ массы, такимъ образомъ, состоятъ на половину изъ воды, наполовину изъ воздуха, то онѣ разрываются на куски вѣтромъ и

* „Дрожжевыя волны („Yesty waves“)—это выраженіе Шекспира указало намъ на сходство волнъ съ дрожжами; можетъ быть, большинство читателей принимаетъ это выраженіе просто какъ равное выраженію „пѣнистый“, но Шекспиръ понималъ его лучше. Морская пѣна, при обычныхъ условіяхъ, не стоитъ и момента послѣ того, какъ она образовалась, она исчезаетъ, какъ описано выше, и превращается просто въ бѣлую тонкую пленку. Но пѣна продолжительной бури имѣетъ совершенно другой характеръ; это „сбитая“ пѣна, густая, непрерывная, и въ нечистомъ или обезцвѣченномъ морѣ очень некрасивая, особенно вслѣдствіе ея манеры висѣть вокругъ верхушекъ волнъ и собираться въ запекшіяся корки передъ гонящимъ ее вѣтромъ. Море выглядитъ такъ, словно оно въ самомъ дѣлѣ работаетъ или бродитъ. Слѣдующая цитата изъ Фенимора Купера можетъ служить интереснымъ подтвержденіемъ остальной части сдѣланнаго выше описанія; она совершенно свободна отъ преувеличенія: „Мнѣ теперь въ первый разъ въ жизни приходилось наблюдать бурю на морѣ: море при сильномъ вѣтрѣ, даже при очень сильномъ, я видѣлъ часто, но напоръ

уносятся въ видѣ ревущаго дыма, который душитъ и давитъ, какъ и самая вода. Прибавьте къ этому, что когда воздухъ лишается своей влаги вслѣдствіе продолжительнаго дождя, брызги моря подхватываются имъ, какъ описано выше (отдѣлъ III. Глава IV. § 13) и покрываютъ поверхность моря не просто дымомъ тонко разрозненной воды, а кипящимъ туманомъ; представьте себѣ также низкія дождевыя тучи, подогнанныя къ самой поверхности моря, какъ я это часто видѣлъ, кружащіяся и летящія обрывками и осколками съ волны на волну; наконецъ, поймите самые валы, когда они находятся въ состояніи величайшей своей мощи, быстроты, грандіозности и бѣшенства, подымаются и образуютъ пропасти и острыя вершины, которыя изборождены при этомъ восхожденіи водоворотами, среди всего этого хаоса,—и вы поймете, что дѣйствительно нѣтъ различія между моремъ и воздухомъ; что не остается ничего, ни горизонта, ни признака земли, ни признаковъ мѣстоположенія; что небеса—однѣ брызги, а океанъ—однѣ тучи, и что вы такъ же не можете видѣть, ни въ одномъ направленіи, какъ не можете видѣть сквозь водопадъ. Представьте себѣ эффектъ, который произведетъ первый лучъ солнца ниспосланный свыше, для того чтобы посмотрѣть на это разрушеніе, и вы получаете картину, выставленную въ академіи въ 1842 г. „Буранъ“,—одно изъ величайшихъ свидѣтельствъ морского движенія, тумана и свѣта, которыя когда-либо были переложены на холстъ, даже Тернеромъ; само собой разумѣется, картина эта не была понята; но было нѣкоторое оправданіе того, что публика не понимала этого, ибо немногимъ приходилось видѣть море въ такое время, а если это и случилось то они не могли противостоять ему. Держаться за мачту или за скалу и наблюдать его значитъ испытать въ теченіе продолжительнаго времени ощущеніе утопающаго

вѣтра въ данномъ случаѣ, настолько же превосходилъ напоръ заурядно сильнаго вѣтра, насколько напоръ послѣдняго сильнѣе попутнаго вѣтра, при которомъ корабль идетъ подъ всѣми парусами. Казалось море раздавлено; давленіе мчащейся атмосферы положительно мѣшало водѣ подыматься, въ то время, какъ воздухъ мчался, воя надъ поверхностью океана; тамъ, гдѣ водяной курганъ и появлялся, его словно вычерпывали, его уносило въ видѣ брызгъ, подобно тому, какъ топоръ счищаетъ неровности съ бревна. Когда насталъ снова день, угрюмый, печальный свѣтъ разлился надъ водной пустыней, хотя ничего, кромѣ корабля и океана, не было видно. Даже морскія птицы, казалось, укрылись въ пещерахъ близъ лежащаго берега, такъ какъ ни одна не показалась съ зарей. Воздухъ былъ полонъ водяной пылью, и глазъ съ трудомъ проникалъ сквозь насыщенную сыростью атмосферу настолько, чтобы видѣть на разстояніи полумили“. („Miles Wallingford“).

Полъ мили черезчуръ даже много при прибрежномъ морѣ.

перенести которое рѣшатся немногіе. А для тѣхъ, которые рѣшатся, это одинъ изъ прекраснѣйшихъ уроковъ природы.

§ 39. Прекраснѣйшее произведеніе Тернера; глубокое море, изображенное имъ въ картинѣ „Невольничій корабль“.

Но мнѣ кажется, что самое прекрасное море, написанное когда-либо Тернеромъ, а слѣдовательно, и самая прекрасная истина, когда-либо изображенная человѣкомъ, это—море, изображенное въ картинѣ „Невольничій корабль“, въ главной академической картинѣ на выставкѣ 1840 года. Здѣсь солнечный закатъ на Атлантическомъ океанѣ послѣ продолжительной бури; буря только отчасти утихла, и разорванныя и бѣгущія дождевыя облака, текутъ въ видѣ красныхъ линій чтобъ потеряться въ глубинѣ ночи. Вся заключающаяся въ картинѣ поверхность моря раздѣлена на два гребня громадныхъ валовъ не высокихъ, не мѣстныхъ, а представляющихъ низкое широкое поднятіе всего океана, словно грудь его вздымается отъ глубокихъ вздоховъ послѣ мукъ, причиненныхъ бурею. Между этими двумя гребнями огонь солнечнаго заката падаетъ вдоль углубленія моря, окрашивая его ужаснымъ, но великолѣпнымъ свѣтомъ, глубокая и угрюмая красота котораго горитъ какъ золото и течетъ какъ кровь. Вдоль этого огневого пути и по этой долинѣ мятущіяся волны, которыми валы моря безпокойно раздѣляются, подымаются въ видѣ темныхъ, неопредѣленныхъ, фантастическихъ формъ, при чемъ каждая бросаетъ слабую неземную тѣнь позади себя, по освѣщенной пѣнѣ. Онѣ поднимаются не повсюду, а по три по четыре вмѣстѣ, дикими группами, яростно и злобно, словно сила валовъ допускаетъ или вынуждаетъ ихъ; онѣ оставляютъ между собой предательскія пространства ровной и крутящейся воды, которыя то освѣщаются зеленымъ огнемъ какъ будто изъ фонаря, то даютъ отраженный золотой блескъ заходящаго солнца, то страшно окрашены неопредѣленными изображеніями горящихъ вверху облаковъ кровяного и краснаго цвѣта, которыя падаютъ на нихъ и придаютъ отчаяннымъ волнамъ усиленное движеніе своего собственнаго огненнаго полета. Угрюмыя тѣни, пурпурныя и синія, дуплистыхъ волнъ прибоя брошены на туманъ ночи который сгущается, холодный и низкій, наступая какъ тѣнь смерти на виновный * корабль, въ то время какъ онъ пробирается среди морскихъ молній; тонкія мачты корабля начертаны на небѣ въ видѣ кровяныхъ линій; онѣ окружены проклятіемъ въ видѣ того страшнаго оттѣнка, который отмѣчаетъ небо ужасомъ и смѣши-

* То корабль торгующій рабами, и онъ выбрасываетъ рабовъ въ море. Море усѣяно трупами.

ваетъ его пылающій потокъ съ солнечнымъ свѣтомъ и бросаетъ далеко вдоль пустыннаго подъема могильныхъ волнъ красные блики громаднаго моря.

§ 40. Превосходныя качества этой картины и совершенство ея какъ цѣлаго.

Мнѣ кажется, что если бы мнѣ пришлось доказать право Тернера на безсмертіе на основаніи одного только его произведенія, я выбралъ бы это. Его смѣлое воспріятіе, идеальное въ высшемъ смыслѣ этого слова, основано на чистѣйшей правдѣ и выработано съ помощью концентрированнаго знанія жизни; его колоритъ есть абсолютное совершенство, въ которомъ нѣтъ не одного фальшиваго или болѣзненнаго оттѣнка ни въ одной части ни въ одной линіи, и въ которомъ все такъ разнообразно, что каждый квадратный дюймъ холста представляетъ картину въ совершенствѣ выписанную; рисовка его точна и безстрашна; корабль легокъ, гнется и полонъ движенія; тона его и вѣрны и удивительны *; и въ цѣломъ картина посвящена самому возвышенному сюжету и расчитана на самое возвышенное впечатлѣніе (завершая такимъ образомъ систему всѣхъ истинъ, которая, какъ мы показали, образована произведеніями Тернера)—на силу, величіе и смертельный ужасъ, наводимый глубокимъ, открытымъ, безграничнымъ моремъ.

* Такой же тонъ, равный въ одной части, но не настолько гармонирующій съ остальной картиной, есть въ пейзажѣ въ сценѣ бури, въ иллюстраціи къ „Антикварію"—свѣтъ солнечнаго заката на полированномъ морѣ. Я долженъ бы упомянуть въ особенности море въ картинѣ „Lowestoft", какъ вещь, въ которой изображено рѣжущее движеніе мелкой воды во время бури, она совершенно сѣрая; ее слѣдовало бы въ особенности сопоставить, въ отношеніи колорита, съ сѣрыми произведеніями Вандевельде. И море въ картинѣ „Great Yarmouth" должно бы отмѣтить за изображеніе воды подъ сильнымъ вѣтромъ; громадное пространство этой воды видно съ большого возвышенія. Почти всякая форма моря выражена въ ней: катящіяся волны, разбивающіяся о гавань; послѣдовательныя волны прибоя, которыя катятся къ берегу; безпредѣльный горизонтъ многочисленныхъ волнъ; вьющіеся каналы спокойной воды вдоль песковъ; каналы эти приносятъ съ собой куски яркаго неба въ свою желтую пустыню. Едва ли найдется хотъ одинъ видъ южнаго берега, который не далъ какихъ-нибудь новыхъ явленій или условій моря.

ОТДѢЛЪ VI

ПРАВИЛЬНОЕ ИЗОБРАЖЕНІЕ РАСТЕНІЙ. — ЗАКЛЮЧЕНІЕ

ГЛАВА I

ПРАВИЛЬНОЕ ИЗОБРАЖЕНІЕ РАСТЕНІЙ

§ 1. Обиліе листвы въ твореніяхъ старыхъ мастеровъ.

Теперь мы приступаемъ къ разсмотрѣнію того, что составляло предметъ постояннаго и серьезнаго изученія у старыхъ мастеровъ. Если они не даютъ намъ правды и здѣсь, то это потому, что они неспособны къ правдивому изображенію: листва составляетъ главную часть всѣхъ ихъ картинъ, она исполнена у нихъ съ такимъ стараніемъ и прилежаніемъ, что если они не достигли истины въ этомъ отношеніи, то это доказываетъ полное отсутствіе у нихъ наблюдательности или техники. Въ итальянской школѣ едва ли можно указать хотя бы на одну картину, въ которой листва не играла бы главной выдающейся роли; художники этой школы занимаются не столько пейзажемъ, сколько портретированіемъ деревьевъ; скалы, небо, зданія служатъ обыкновенно только аксессуарами, заднимъ планомъ для темной массы тщательно нарисованной листвы, составляющей главный сюжетъ картины. Но мы займемся изслѣдованіемъ листвы менѣе подробно, чѣмъ занимались раньше другими вопросами: тамъ, гдѣ специфическая форма организована и закончена, гдѣ предметъ встрѣчается повсемѣстно, тамъ намъ будетъ нетрудно, не слишкомъ утомляя вниманіе читателя, показать ему, какъ правдивость или ложность разныхъ изображеній этой формы можетъ служить мѣриломъ для опредѣленія характера и достоинства того или другого художника.

Удобнѣе всего начать такъ, какъ это дѣлаетъ сама природа, т. е. со стволовъ и вѣтвей, а потомъ уже перейти къ листьямъ.

Надо замѣтить, что, говоря обо *всѣхъ* деревьяхъ вообще, я подразумѣваю обыкновенные виды европейскихъ лѣсныхъ породъ, которые составляютъ главный сюжетъ европейскихъ пейзажистовъ. Я не имѣю намѣренія разсматривать всѣ виды листвы, которые случайно могутъ встрѣтиться на той или на другой картинѣ, я разсмотрю только обыкновенныя европейскія деревья, каковы: дубъ, вязъ, ясень, орѣшникъ, ива, береза, букъ, тополь, каштанъ, сосна, шелковица, оливка и т. п.

§ 2. Законы общіе всѣмъ лѣснымъ деревьямъ. Вѣтви не бываютъ конусообразны, если онѣ не раздѣляются.

Я не намѣренъ также подробно разсматривать особенности каждой древесной породы; достаточно указать на законы, общіе для всѣхъ нихъ. Во-первыхъ, ни самый стволъ, ни боковыя вѣтви никогда не бываютъ конусообразны, кромѣ тѣхъ случаевъ, когда стволъ или вѣтвь раздваивается. Тамъ, гдѣ стволъ даетъ отъ себя вѣтку, или отъ вѣтки отходитъ новый побѣгъ, или побѣгъ даетъ отростокъ,—діаметръ ствола или вѣтки уменьшается соотвѣтственно количеству вѣтвей или побѣговъ, которые они даютъ отъ себя; діаметръ этихъ второстепенныхъ вѣтвей не измѣняется; если же и бываетъ иногда какая-либо перемѣна, то она состоитъ скорѣй въ утолщеніи, чѣмъ въ утонченіи, которое продолжается до того мѣста, гдѣ вѣтвь даетъ отъ себя новый побѣгъ. Законъ этотъ царитъ безусловно и не допускаетъ исключеній; нѣтъ ни одного ствола или вѣтви, которая бы представляла конусообразную поверхность или становилась бы тоньше по направленію къ своей оконечности, хотя бы на волосокъ, кромѣ тѣхъ случаевъ, когда часть вещества, составляющаго стволъ, входитъ въ составъ развѣтвленія; поэтому, если всѣ вѣтви и побѣги на вершинѣ и по сторонамъ его, какіе только есть и какіе только *были*,—соединить такъ, чтобы не произошло ни малѣйшей потери пространства,—то онѣ составили бы круглый стволъ съ діаметромъ равнымъ по крайной мѣрѣ, діаметру того ствола, изъ котораго выросли всѣ эти вѣтви.

§ 3. Явленіе суженія, производимое обиліемъ отростковъ.

Но такъ какъ большинство деревьевъ даетъ вѣтки и отростки, покрытые легкой листвой, отдѣльныя волокна которыхъ имѣютъ толщину, зависящую отъ толщины волоконъ главнаго ствола, и такъ какъ многіе изъ нихъ отпадаютъ, оставляя на память о себѣ только незначительное возвышеніе, то и самый стволъ, благодаря этимъ возвышеніямъ, становится какъ будто слегка конусообразнымъ; иногда это явленіе замѣчается особенно рельефно на вѣтвяхъ; а такъ какъ обыкновенно почти всѣ деревья даютъ такое количество молодыхъ вѣтвей, какое они сами не въ

силахъ напитать своими соками, то нѣкоторыя вѣтви отпадаютъ, оставляя вдоль ствола сначала на одной сторонѣ, а потомъ и на другой цѣлый рядъ небольшихъ выступовъ, которые даютъ возможность судить о степени суженія ствола; суженіе это, впрочемъ, до такой степени ничтожно, что его едва можно замѣтить глазомъ, если мы возьмемъ отдѣльную часть ствола, безъ раздѣляющихъ его развѣтвленій, безъ суживающихъ сучьевъ; если же мы возьмемъ часть, въ которой нѣтъ признаковъ и бывшаго развѣтвленія, то суженія діаметра вовсе не будетъ видно.

§ 4. Стараніе природы скрыть параллельность.

Но природа тщательно старается о сохраненіи однообразной (цилиндрической) формы стволовъ. Они (стволы) постоянно даютъ тамъ и сямъ мелкіе отростки, которые понемногу отнимаютъ вещество ствола, при чемъ потеря эта незамѣтна для глаза нѣкоторое время, пока, наконецъ, она не станетъ очевидною вверху; и въ верхней части дерева развѣтвленія бываютъ такъ постоянны и такъ нѣжны, что глазъ получаетъ впечатлѣніе, будто стволъ дѣйствительно суживается конически, за исключеніемъ нѣкоторыхъ скупыхъ и алчныхъ промежутковъ, въ два или три ярда длиною, гдѣ нѣтъ никакихъ отростковъ; эти промежутки оказываются наименѣе красивыми.

§ 5. Степень суженія, которую можно считать обычной.

Изъ этого мы заключаемъ, что хотя стволы могутъ и должны быть изображаемы постепенно суживающимися, но это должно быть только въ томъ случаѣ, если они даютъ отъ себя листву и отростки и если пункты развѣтвленія не видны зрителю, но даже и въ этомъ случаѣ суженіе не должно быть внезапно и рѣзко. Стволъ при такомъ очевидномъ суженіи теряетъ въ толщину не болѣе одной десятой своего діаметра на каждые десять діаметровъ. Болѣе значительное суженіе можетъ быть только при видимомъ развѣтвленіи и должно производиться постепенно.

§ 6. Деревья Гаспара Пуссена

Теперь мы видимъ, что высокое дерево въ картинѣ Гаспара Пуссена, находящейся въ національной галлереѣ направо отъ „La Riccia", напоминаетъ скорѣе стволъ моркови или пастернака, нежели стволъ дерева. Оно помѣщено очень близко къ зрителю, такъ что виденъ каждый отдѣльный его листъ: при такомъ условіи въ природѣ мы не замѣтимъ, чтобы стволъ или вѣтвь имѣли видимое для глаза суженіе. Мы получимъ только *впечатлѣніе* изящнаго суженія; но при этомъ мы сможемъ прослѣдить шагъ за шагомъ весь стволъ отъ одного развѣтвленія до другого, кончая мельчайшими стебельками для листьевъ. У Гаспара Пус-

сена, наоборотъ, стволъ даетъ только четыре или пять вѣтвей, и какъ самый стволъ такъ и эти вѣтви быстро суживаются, хотя намъ непонятно, какъ и почему это происходитъ; отъ вѣтвей не отходитъ никакихъ побѣговъ, на нихъ незамѣтно никакихъ выпуклостей или шероховатостей; листьямъ предоставляется держаться, какъ имъ угодно. Листья эти обладаютъ необыкновенной способностью и держатся сами по себѣ, подобно рою пчелъ, придерживаясь одинъ за другой.

§ 7. И вообще итальянцевъ нарушаютъ этотъ законъ.

Но даже такое произведеніе искусства можетъ показаться шуткой по сравненію съ другимъ, прямо преступнымъ изображеніемъ вѣтвей на картинѣ, висящей напротивъ предыдущей, налѣво, въ верхнемъ углу; картина эта называется *„Видъ близъ Альбано“*. Это какое-то удивительное узорчатое собраніе слоновыхъ клыковъ, къ которымъ на концахъ привязаны перья. Самое пылкое воображеніе не въ состояніи найти здѣсь хотя бы малѣйшее отдаленное сходство съ стволами деревьевъ. Это скорѣе когти орла, рога чорта или когти фурій. Эта картина представляетъ полное уклоненіе отъ истины, произведеніе во всѣхъ отношеніяхъ настолько варварское, что одного взгляда на него достаточно, чтобы обнаружить полнѣйшее шарлатанство и несостоятельность всей системы старыхъ пейзажистовъ. Отступая на этотъ разъ отъ принятой мною системы—не высказывать никакихъ личныхъ взглядовъ по вопросу о томъ, что прекрасно или безобразно, — я долженъ сказать, что подобная картина представляетъ неудачную, ребяческую попытку и производитъ тяжелое и ложное впечатлѣніе; и тотъ, кто можетъ спокойно относиться къ такому рисунку, не обладаетъ ни художественнымъ глазомъ, ни чувствомъ изящнаго, и не способенъ видѣть красоту произведеній Творца. Въ другихъ случаяхъ ошибка можетъ быть результатомъ простительнаго невѣжества или ложнаго впечатлѣнія, производимаго природой на наблюдателя; но въ *этомъ* случаѣ ошибка непростительна и имѣетъ рѣшающее значеніе. Далѣе возьмемъ стволъ главнаго дерева въ картинѣ Клода „Нарциссъ“: это вѣрный портретъ удава съ красивымъ хвостомъ; онъ напоминаетъ тѣ стволы, которые изображаютъ ученицы аристократическихъ пансіоновъ съ букетами на верхушкахъ этихъ стволовъ въ лѣсныхъ пейзажахъ.

Но остановимся на минуту и отдохнемъ на вправдивомъ изображеніи природы. Чтобы найти его, намъ нѣтъ необходимости обращаться непремѣнно къ Тернеру; мы можемъ взять для этого произведеніе Гардинга, который, наравнѣ съ первымъ, безпорно

считается самымъ искуснымъ изъ всѣхъ европейскихъ художниковъ въ изображеніи растительнаго царства.

§ 8. Истина въ передачѣ Гардинга.

Возьмемъ стволъ самой большой сосны въ 25 гравюрѣ подъ названіемъ „Паркъ и Лѣсъ“. Мы видимъ, что на пространствѣ девяти или десяти футовъ отъ земли стволъ нисколько не уменьшается въ діаметрѣ, но надъ вѣткой, которая отходитъ какъ разъ при скрещиваніи ствола съ больнымъ деревомъ, мы видимъ тотчасъ-же уменьшеніе діаметра, замѣтное какъ для глаза, такъ и для циркуля. Затѣмъ стволъ продолжаетъ подыматься, не измѣняясь въ толщинѣ, вплоть до двухъ вѣтвей, отходящихъ съ лѣвой стороны, выше которыхъ онъ снова замѣтно суживается. Непосредственно надъ этимъ пунктомъ, направо, находится стволъ очень широкой вѣтви, благодаря которому главный стволъ дерева сразу суживается до двухъ третей своей первоначальной толщины, которую оно имѣло у корня. Сузившись снова, но уже менѣе значительно при отдачѣ слѣдующей болѣе мелкой вѣтви, дерево сохраняетъ одинаковый діаметръ, вплоть до трехъ вѣтвей, отходящихъ подъ самой вершиною, послѣ чего оно снова суживается; наконецъ, оно распадается на цѣлую массу мелкихъ вѣтвей у вершины; ни одна изъ нихъ не суживается конусообразно, но каждая въ свою очередь распадается на мельчайшіе побѣги и стебельки. Это—природа и красота.

§ 9. Вслѣдствіе этого закона вѣтви *должны* суживаться тамъ, гдѣ онѣ раздѣляются; у старыхъ мастеровъ часто не бываетъ этого.

Но старые мастера не удовлетворились только тѣмъ, что рисовали морковь вмѣсто деревьевъ. Можно коверкать природу различными способами, и средства, которыя примѣнялись для этой цѣли, не лишены интереса. Изъ того, что сказано нами выше о строеніи деревьевъ вообще,—ясно, что стволъ не можетъ суживаться тамъ, гдѣ нѣтъ развѣтвленія, и что не можетъ быть развѣтвленія безъ послѣдующаго суженія ствола. Невозможно, чтобы отъ ствола отдѣлилась хотя бы самая тончайшая вѣтвь, и чтобы при этомъ самый стволъ не уменьшилъ своего діаметра тотчасъ выше этой вѣтви; а вѣтка, гдѣ бы она ни отходила отъ дерева, должна быть тоньше, чѣмъ стволъ, отъ котораго она отходитъ, а также и стволъ выше мѣста развѣтвленія долженъ быть тѣмъ тоньше, чѣмъ больше вѣтвей онъ далъ отъ себя*. Теперь разсмотримъ стволъ

* Иногда случается, что благодаря ненормальному направленію роста, мы замѣчаемъ отклоненія отъ этого правила, и стволъ оказывается *утолщеннымъ* въ сравненіи съ нормальнымъ размѣромъ: узлы и выпуклости, конечно, нарушаютъ иногда впечатлѣніе суженіями. Я

большого дерева на картинѣ Клода *„Нарциссъ"* нѣсколько ниже перваго поворота: онъ даетъ четыре вѣтви, подобныя ребрамъ листа. Двѣ нижнія изъ нихъ имѣютъ ту же толщину, какъ и главный стволъ, а самый стволъ, давъ первую вѣтвь, становится гораздо толще прежняго. Вершина центральнаго дерева на картинѣ „Свадьба Исаака и Ревекки" имѣетъ такія же научныя развѣтвленія.

§ 10. Вѣтви должны уменьшаться въ объемѣ по мѣрѣ того, какъ они возрастаютъ по числу. Старые мастера не соблюдаютъ этого.

Изъ этого общаго закона природы можно вывести дальнѣйшія заключенія. Если вѣтви уменьшаются въ объемѣ только тогда, когда онѣ дѣлятся, то увеличеніе числа ихъ всегда пропорціонально уменьшенію въ объемѣ; такъ что, дойдя до оконечности ствола, мы должны найти количество вѣтвей достаточное для того, чтобы при своемъ соединеніи составить толщину того ствола, отъ котораго онѣ вышли. Полная точность размѣровъ здѣсь конечно, невозможна и даже нежелательна: все, чего можно требовать, это, чтобы глазъ получалъ впечатлѣніе или чувствовалъ, что совокупность вѣтвей равняется приблизительно первоначальному стволу. Верхнія вѣтви должны быть особенно многочисленны и сложны, какъ это и бываетъ въ природѣ. Эта сложность постепенно возрастаетъ по мѣрѣ приближенія къ оконечностямъ, и конечно, пропорціонально этому уменьшается и діаметръ вѣтвей. Чѣмъ тоньше вѣтви, тѣмъ ихъ больше, пока, наконецъ, онѣ не образуютъ на вершинѣ дерева спутанную массу, которую зимою со трудомъ лишь можно отличить отъ тонкой нѣжной травы; воспроизвести ее съ точностью невозможно; ее можно только изобразить со множествомъ спутанныхъ штриховъ. Такимъ образомъ, они расходятся въ разныя стороны; одни изъ нихъ ближе къ намъ, другіе дальше; одни ясны, другіе едва замѣтны; ихъ пересѣченія и пространственныя отношенія выражаются тонкими градаціями воздушной перспективы. Итакъ, въ прозведеніяхъ Клода, Гаспара и Сальватора вѣтви не доходятъ до самыхъ крайнихъ оконечностей; каждая широкая вѣтвь развѣтвляется только на двѣ или на три болѣе тонкія вѣтви, изъ которыхъ каждая исчезаетъ въ воздухѣ совершенно непонятнымъ

думаю, что на лавровомъ деревѣ, когда оно достигаетъ значительной толщины и старости, можно указать отдѣльные примѣры толстыхъ верхнихъ вѣтвей и избыточнаго количества древесины на концахъ вѣтокъ. Но эти случайности или исключенія глазъ сразу и чувствуетъ, какъ таковыя. Художникъ можетъ случайно воспользоваться, или изображая дикіе необычайные сюжеты, или же ради контраста, но съ точки зрѣнія общаго закона пользоваться ими неизвинительно въ обыкновенной живописи.

образомъ; исключеніе составляетъ тотъ случай, когда масса листьевъ, какъ бы нанизанная на вѣтку или привязанная къ ней, оказывается слишкомъ значительной, такъ что вѣтка не въ силахъ ее выдержать. Это полное незнаніе структуры дерева замѣтно въ произведеніяхъ всѣхъ этихъ художниковъ. Въ прекрасномъ произведеніи Клода *„Симонъ предъ Пріамомъ"* мы находимъ подтвержденіе этому, но самые лучшіе примѣры найдемъ въ произведеніяхъ Сальватора. Повидимому, этотъ художникъ едва ли имѣлъ привычку писать свои этюды прямо съ натуры, послѣ того какъ въ дѣтствѣ побродилъ по холмамъ Калабріи. Я не могу указать въ его произведеніяхъ ни одного примѣра, гдѣ деревья не были бы фантастичны, не имѣли бы явныхъ слѣдовъ своего происхожденія въ студіи; эти слѣды видны въ неправильномъ суженіи, которое является наиболѣе убѣдительнымъ доказательствомъ такого происхожденія. Очевидно, художникъ часто находился въ затрудненіи, не зная, какъ сдѣлать переходъ отъ толстаго ствола къ вѣтвямъ; и *чувствуя* (Сальваторъ, былъ одаренъ отъ природы тонкимъ художественнымъ чутьемъ), что стволъ изображенъ невѣрно, если суживается сразу, а не постепенно,—художникъ выполнялъ этотъ переходъ къ суженію, увеличивая длину ствола до невозможныхъ размѣровъ; при этомъ онъ набрасываетъ одинъ побѣгъ на другой, пока вѣтки не заполняютъ всего пространства картины и, наконецъ, исчезаютъ по недостатку мѣста. Въ результатѣ получается то, что листья, прикрѣпленные къ такой вѣтви, не имѣютъ достаточной поддержки и, дѣйствуя на вѣтку, какъ на рычагъ, могли бы своей тяжестью вырвать дерево съ корнемъ; или же, если вѣтви изображены обнаженными, то онѣ имѣютъ видъ какихъ-то морскихъ чудовищъ, или на нихъ нанизаны безконечныя гирлянды косматыхъ морскихъ водорослей, и онѣ вовсе непохожи на крѣпкія извилистыя красивыя вѣтви, которыя мы видимъ въ природѣ. Я допускаю, что Сальваторъ дѣлаетъ это отчасти благодаря своему пристрастію къ мрачнымъ картинамъ, и въ нѣкоторыхъ видахъ это до извѣстной степени допустимо; но главнымъ образомъ онъ дѣлаетъ это благодаря своему незнанію структуры дерева, что обнаружится, если мы разсмотримъ ландшафтъ въ Палаццо Питти, подъ названіемъ: „Миръ, сожигающій орудія войны". Въ этой картинѣ общій характеръ вовсе не долженъ быть мрачнымъ, и все-таки вѣтви дерева не лишены указаннаго нами недостатка, свойственнаго этому художнику; положенія ихъ совершенно невозможны въ природѣ, и стволъ дерева не вынесъ бы всей тяжести обременяющихъ его листьевъ. То же самое мы

§ 11. Рисованіе вѣтвей у Сальватора.

встрѣчаемъ и на картинахъ въ Палаццо Гваданьи. Но даже и въ томъ случаѣ, когда мрачный видъ вѣтвей допустимъ или даже желателенъ, все-таки нѣтъ никакой надобности нарушать законы природы. Мнѣ случалось видѣть въ натурѣ вѣтви отжившаго дуба, отличающіяся еще болѣе мрачнымъ характеромъ, чѣмъ самыя чудовищныя произведенія Сальватора; умѣлое сочетаніе замысловатыхъ линій производитъ болѣе сильное и болѣе ужасное впечатлѣніе, нежели рисунокъ дерева съ вѣтвями, напоминающими крылья летучей мыши. Каждое отступленіе отъ природы ради того, чтобы придать картинѣ ужасающій колоритъ, есть не что иное, какъ германское вліяніе; это результатъ ложной фантазіи, а не истиннаго художественнаго замысла *, и унижаетъ всякое художественное произведеніе. Истинно великій человѣкъ тѣмъ-то именно и отличается, что онъ способенъ производить ужасающее впечатлѣніе на зрителя, не прибѣгая къ фальши или утрировкѣ. Въ картинѣ Тинторето „*Убійство Авеля*“ голова, принесеннаго въ жертву ягненка первенца изображена на первомъ планѣ, въ углу, довольно небрежными мазками, съ застывшими глазами, на которыхъ блеститъ лучъ свѣта. Здѣсь мы не видимъ ничего преувеличеннаго, но картина производитъ болѣе ужасное впечатлѣніе и навѣваетъ идею смерти сильнѣе, чѣмъ въ томъ случаѣ, если бы художникъ замѣнилъ всѣ деревья на картинѣ скелетами и изобразилъ бы сонмъ демоновъ, простирающихъ свои страшные жезлы.

Замѣчательно, что въ эскизахъ и гравюрахъ Сальватора встрѣчается менѣе уклоненій отъ природы, чѣмъ въ его картинахъ, писанныхъ масляными красками, какъ будто въ первомъ случаѣ имъ руководили болѣе свѣжія воспоминанія о природѣ. Совсѣмъ не то мы встрѣчаемъ у Клода. Стоитъ только взглянуть на его эскизы, находящіеся въ Британскомъ Музеѣ, чтобы составить себѣ вѣрное понятіе о томъ, насколько онъ способенъ къ ошибкамъ; по художественному чувству и группировкѣ многихъ изъ его картинъ можно подумать, что это—произведенія человѣка зрѣлаго возраста, а съ другой стороны, онѣ напоминаютъ работу десятилѣтняго мальчика; его рисунокъ, разсматриваемый безъ красокъ и тоновъ, обнаруживаетъ фальшь и незнаніе природы. Ландшафтъ Пуссена, изображающій бурю (рядомъ съ „Дидоной и Энеемъ“ въ Національной галлереѣ),—представляетъ, между прочимъ, дерево, и я ду-

§ 12. Всѣ эти ошибки особенно сказались въ эскизахъ Клода и сконцентрированы въ одномъ произведеніи Г. Пуссена.

* Срав. часть III, отд. II, гл. IV, §§ 6 и 7.

маю, что, внимательно присмотрѣвшись къ нему, читатель избавитъ меня отъ труда указывать ошибки старинныхъ художниковъ. Я не нападаю собственно на выборъ красокъ въ масляной живописи: тоны и оттѣнки, а также нѣкоторыя подробности въ исполненіи отличаются замѣчательнымъ искусствомъ, но дерево на переднемъ планѣ представляетъ собою такое нарушеніе правды, какое только способна совершить человѣческая рука или задумать человѣческая голова. На этомъ деревѣ нѣтъ ни коры, ни шероховатостей, ни вообще характерныхъ признаковъ древеснаго ствола; вѣтви его не выростаютъ одна изъ другой, а словно вколочены одна въ другую; онѣ развѣтвляются, не уменьшаясь въ объемѣ,—уменьшаются въ объемѣ безъ предварительнаго развѣтвленія, не заканчиваются сложными кучами отростковъ; а листья какъ будто привязаны къ нимъ, какъ метла къ палкѣ у голландскихъ художниковъ; и наконецъ,—это главное,—онѣ, очевидно, состоятъ не изъ древесины, а изъ какого-то мягкаго, эластичнаго вещества, которое вѣтеръ гнетъ, какъ ему угодно, такъ какъ мы не замѣчаемъ ни малѣйшихъ признаковъ угла. *На самомъ же дѣлѣ сильнѣйшая буря, когда-либо свирѣпствовавшая на землѣ, не въ состояніи была бы уничтожить уголъ на вѣткѣ дерева, хотя бы въ палецъ толщиною.* При вѣтрѣ дерево сгибается цѣликомъ, сохраняя свои колѣна и углы, а также и природную форму, такъ что сгибаніе вліяетъ на всѣ его части и суставы одновременно. Та часть его, которая раньше была перпендикулярна, нагибается въ сторону та, которая была наклонна, наклоняется еще болѣе,—но уголъ, образуемый этими двумя частями, остается прежній. Дерево можетъ быть сломано вѣтромъ, но оно сохранитъ свои углы и искривленія. Вы сами можете убѣдиться, насколько трудно выпрямить углы на молодомъ растеніи; на старомъ же это абсолютно невозможно: вы скорѣе переломите его, чѣмъ достигнете вашей цѣли. Если вы наблюдаете дерево во время сильнѣйшей бури, то замѣтите, что хотя всѣ его вѣтви будутъ изогнуты, но ни одна не потеряетъ своего прежняго характера, кромѣ верхнихъ вѣтвей и самыхъ юныхъ отростковъ. Поэтому Гаспаръ Пуссенъ, плохо рисуя стволы деревьевъ, наводитъ насъ на мысль не о сильной бурѣ, а о мягкихъ деревьяхъ; на его картинахъ не вѣтеръ силенъ, а деревья изъ каучука.

§ 13. Вѣтеръ не можетъ уничтожить углы вѣтвей.

Эти законы, касающіеся растеній, такъ же непреложны, какъ и указанные нами законы, касающіеся воды, такъ что величайшій художникъ не можетъ ихъ нарушать безнаказанно; эти законы проистекаютъ изъ органической структуры дерева, и нарушеніе

ихъ производитъ непріятное впечатлѣніе; съ другой стороны, они имѣютъ сходство съ другими законами природы въ томъ отношеніи, что установить ихъ можно съ математической точностью, но они не всякому одинаково доступны; наблюдательный глазъ и жизнь въ лѣсу въ даннномъ случаѣ полезнѣе всякихъ ботаническихъ познаній; то, что касается роста древеснаго ствола и красоты развѣтвленій его вершины, не можетъ быть изучено научнымъ способомъ; эти познанія пріобрѣтаются тонкой наблюдательностью. На выставкахъ мы встрѣчаемъ сотни деревьевъ, изъ которыхъ многія тщательно срисованы съ натуры. Триста лѣтъ назадъ художники всѣхъ цивилизованныхъ европейскихъ народовъ съ особенной любовью рисовали деревья, и я все-таки смѣло повторяю то, что я утверждалъ и раньше, а именно, что ни одинъ художникъ кромѣ Тиціана и Тернера, не могъ правильно изобразить древесный стволъ.

§ 14. Рисованіе вѣтвей у Тиціана.

Вообще я думаю, что у художниковъ существуетъ очень слабое представленіе о мускульныхъ свойствахъ древеснаго ствола, кромѣ тѣхъ художниковъ, которымъ приходилось изучать человѣческое тѣло; и при изображеніи этихъ чертъ художникъ, умѣющій рисовать живыя мышцы, рѣдко дѣлаетъ ошибку; но знаніе особенностей, свойственныхъ древесному волокну, пріобрѣтается не иначе, какъ тщательнымъ изученіемъ деревьевъ въ лѣсу. И поэтому во всѣхъ деревьяхъ у живописцевъ чисто историческихъ мы видимъ ошибки разнаго рода; обыкновенно встрѣчаются преувеличенія мускульныхъ утолщеній, недостатокъ упругости въ изгибахъ, или произвольное неестественное расположеніе частей, и въ особенности недостатокъ характерныхъ свойствъ коры, которыя выражаютъ ростъ и возрастъ дерева, потому что кора представляетъ не исключительно только внѣшнее и безжизненное утолщеніе, она представляетъ какъ бы кожу, внѣшняя форма которой даетъ возможность судить объ органическихъ формахъ, находящихся подъ ней; на нѣкоторыхъ мѣстахъ, подъ вѣтвями дерева, она возвышается въ видѣ складокъ, образуя тонкія линіи по *окружности* ствола, которыя имѣютъ громадное значеніе для опредѣленія направленія волоконъ его поверхности; въ другихъ мѣстахъ кора трескается и лопается продольно, и направленіе и глубина этихъ разрывовъ и трещинъ обусловливаются внутреннимъ ростомъ и набуханіемъ древесныхъ волоконъ, причемъ складки и трещины вовсе не представляютъ собой простой шероховатости и дробныхъ узоровъ кожи. Тамъ, гдѣ существуетъ столько подробностей, достойныхъ наблюденія, нѣкоторыя изъ нихъ навѣрное будутъ преувеличены, другія же оставлены безъ вниманія, что

зависитъ отъ личнаго вкуса того или другого художника. Альбертъ Дюреръ далъ нѣсколько блестящихъ примѣровъ древесной структуры, но не обратилъ должнаго вниманія на грацію крупныхъ линій. У Тиціана встрѣчаемъ болѣе широкій взглядъ на этотъ вопросъ, однако же (какъ выше замѣчено), благодаря своей привычкѣ изображать живыя фигуры, онъ допускаетъ излишнюю гибкость, такъ что иногда дѣлаетъ деревья похожими на водяныя растенія. Кривыя линіи дерева обладаютъ особой, свойственной имъ неподатливостью, рѣзко отличающею ихъ отъ кривыхъ, свойственныхъ животному организму, эта косность не допускаетъ возможности рисовать ихъ по памяти или фантазировать; эта особенность такое тонкое явленіе, что нерѣдко ускользаетъ отъ вниманія даже при самомъ тщательномъ изученіи природы; она не превышаетъ толщины штриха, проведеннаго карандашомъ.

Далѣе, способы развѣтвленія верхнихъ вѣтвей такъ разнообразны, капризны и изящны, что малѣйшее уклоненіе отъ нихъ, хотя-бы на волосокъ, можетъ испортить все дѣло. Хотя иногда можно случайно избавиться отъ какой-нибудь докучливой неуклюжей вѣтки или улучшить группировку какими-нибудь незначительными измѣненіями, но пока копируются настоящія вѣтви рука художника искажаетъ ихъ красивые изгибы даже въ самыхъ удачныхъ своихъ усиліяхъ передать ихъ.

§ 15. Рисованіе вѣтвей у Тернера.

Эти двѣ характерныя особенности: косность дерева, сквозящая въ мускульныхъ линіяхъ и своеобразная грація верхнихъ вѣтвей никѣмъ не были переданы такъ живо, какъ Тернеромъ; онъ не только передаетъ ихъ лучше другихъ художниковъ, но можетъ считаться единственнымъ, который сумѣлъ ихъ передавать. Лучшій образецъ дерева обладающаго характерными чертами, мы видимъ въ Liber Studiorum; особенно можно отмѣтить *Cephalus and Procris* виды близъ *Grand Chartreuse Blair Athol, Juvenile Tricks* и *Hedging* и *Ditching*; въ англійской серіи *Bolton Abbey* представляетъ, быть можетъ, самый характерный примѣръ, въ которомъ яснѣе всего высказалась манера Тернера.

Что касается расположенія верхнихъ вѣтвей, то картина Aesacus and Hesperie представляетъ, быть можетъ, наиболѣе совершенный образецъ; съ одной стороны, мы видимъ здѣсь абсолютную вѣрность природѣ и простоту, а также свободу отъ всякихъ фантастическихъ или свойственныхъ животному царству очертаній, а съ другой—изящную прихотливость линій. Въ числѣ іоркширскихъ сюжетовъ наиболѣе характерны: *Aske Hall, Kirkby Lonsdale Churchyard* и *Brignall Church*; изъ англійскихъ сюжетовъ:

Warwick, Dartmouth Cove, Durham, и Chain Bridge надъ Тизомъ, при чемъ рисунокъ кустарника на правой сторонѣ былъ хорошо переданъ граверомъ, отличается особенной выразительностью воздушной перспективы и игрою свѣта въ сложной массѣ вѣтвей. Заглавная виньетка на роджерсовыхъ *Plasures of Memory*, а также виньетка къ *Chiefswood cottage* въ иллюстраціяхъ къ Скотту и *Château de la belle Gabrielle*, гравированная въ книгѣ для подарковъ принадлежать къ числу самыхъ изящныхъ образцовъ и доступны всѣмъ. „Crossing the Brook"—только тѣмъ, кто знакомъ съ галлерей художника; во всѣхъ этихъ примѣрахъ изображеніе деревьевъ, а также разнообразная обработка этой темы въ менѣе значительныхъ произведеніяхъ художника являются единственными въ своемъ родѣ; мы не встрѣчаемъ ничего подобнаго въ исторіи искусства.

§ 16. Листва въ ея разнообразіи и симметричности.

Однако, перейдемъ теперь къ листвѣ старинныхъ художниковъ и посмотримъ, насколько достоинства ея выкупають недостатки, замѣченные нами въ изображеніи стволовъ. Одна изъ самыхъ характерныхъ особенностей листвы состоитъ въ томъ, что листья расположены на вѣткѣ съ удивительной правильностью, но правильность эта видоизмѣняется до безконечности, производя разнообразные эффекты. Въ каждой группѣ листьевъ мы замѣтимъ, что одни изъ нихъ обращены къ намъ бокомъ, представляя продольныя линіи, другіе кажутся укороченными, нѣкоторые перекрещиваются съ сосѣдними, иные перевернуты такъ или иначе, или помѣщены отдѣльно отъ другихъ, причемъ всѣ они одинаковой формы, но они придаютъ множество самыхъ странныхъ и разнообразныхъ формъ группѣ; тѣнь, падающая отъ нѣкоторыхъ листьевъ, прикрывая другіе, придаетъ всей массѣ смѣшанный характеръ, такъ что глазъ различаетъ только изящную и гибкую безпорядочную массу безчисленныхъ и разнообразныхъ формъ, и только на концахъ тамъ и сямъ виднѣются отдѣльные листки, форма которыхъ ясно видна; или мы видимъ симметрическое соединеніе двухъ листовъ, котораго вполнѣ достаточно, чтобы выяснить индивидуальный характеръ и придать единство и грацію, но никогда въ одной группѣ не повторяется точно такое расположеніе, какъ въ другой, и глазъ не можетъ не чувствовать, что какъ бы не было математически правильно строеніе отдѣльныхъ частей, все же та совокупность, которую онѣ составляютъ, такъ безконечно разнообразна, что превосходитъ въ этомъ отношеніи другія явленія природы. Отломите вѣтку вяза фута въ три длиною, покрытую листьями, и, положивъ передъ собой на столъ, попробуйте срисовать ее, переходя отъ листа къ листу. Можно держать десять противъ одного, (предполагая, что вы не будете поворачивать ея во время работы) что на всей вѣтви вы не найдете двухъ одинаковыхъ по виду листьевъ. Быть можетъ, вы не найдете даже *одного* полнаго листа. Одни изъ нихъ представятся въ косвенномъ или въ укороченномъ видѣ, другіе подогнуты или перекрещиваются съ сосѣдними листьями, или затемняются ими и т. д.; и хотя вся вѣтка будетъ имѣть граціозный и симметричный видъ, вы не въ силахъ будете объяснить, чѣмъ онъ обусловливается, такъ какъ ни одинъ штрихъ, ни одна линія не похожа на другую. Теперь обратимся къ Гаспару Пуссену и возьмемъ одну изъ выдѣляющихся на небесномъ фонѣ вѣтвей его работы; вы можете сосчитать на ней всѣ листья: первый листъ, второй, третій, четвертый — всѣ вмѣстѣ составляютъ одинъ пучекъ; пятый, шестой, седьмой и восьмой—второй пучекъ; девятый, десятый, одиннадцатый и двѣнадцатый—третій пучекъ; въ каждомъ—пучкѣ по четыре листа; и что за листья! Каждый изъ нихъ представляетъ точную копію сосѣдняго, каждый притупленъ и закругленъ на концѣ (тогда какъ въ природѣ всѣ листья остроконечны, кромѣ листьевъ фиговаго дерева) и всѣ они связаны стеблемъ, и словно скрѣплены демоническими когтями; и этихъ когтей приходится по одному на каждый пучекъ.

§ 17. Совершенная правильность у Г. Пуссена.

§ 18. Необыкновенная сложность естественной листвы.

Но если природа проявляетъ такое разнообразіе, когда передъ вами лежитъ отдѣльная вѣтка, то насколько же разнообразнѣе она тогда, когда вы смотрите на нее изъ отдаленія и созерцаете всю совокупность ея безконечныхъ формъ? Тогда листья на концахъ вѣтвей кажутся тонкими какъ волосокъ (пылинка), между вашимъ глазомъ и небомъ вы видите смѣшеніе точекъ и линій, и вы скорѣе можете надѣяться воспроизвести на холстѣ прибрежный морской песокъ, песчинку за песчинкой, нежели срисовать всѣ эти листья одинъ за другимъ. Листва, приближаясь къ стволу дерева, становится гуще, но она никогда не бываетъ непроницаемой; она всегда прозрачна, благодаря скользящему по ней и разсыпающемуся снопомъ свѣту; далѣе вы видите все болѣе и болѣе тяжелыя массы освѣщенной листвы, блестящей, и спутанной и лишь тамъ и сямъ виднѣются на концахъ вѣтокъ отдѣльные листья. Далѣе вы проникаете въ глубь, во мракъ, проходя сквозь прозрачныя, зеленовато-блестящія туманныя пещеры; стволъ просвѣчиваетъ сквозь нихъ, въ ихъ безпредѣльной сложности; лучи солнечнаго свѣта, падая сверху, разсыпаются по блестящей листвѣ; они пропадаютъ, снова схватываются изумруднымъ ство-

ломъ или уаловатымъ корнемъ для того, чтобы дать слабый отблескъ на бѣлой нижней сторонѣ тусклыхъ группъ вянущихъ листьевъ; тѣни верхнихъ вѣтвей сѣрыми вѣтками сбѣгаютъ внизъ по глянцевитому стволу и изразцами ложатся на блестящей землѣ. Вся эта масса столь же прозрачна и доступна для глаза, сколько непонятна и запутана, кромѣ тѣхъ мѣстъ, гдѣ сквозь лабиринтъ ослѣпительнаго свѣта и мракъ волшебной тѣни выступаетъ близко къ намъ отдѣльная вѣтвь или гирлянда изъ двухъ или трехъ, неподвижныхъ широкихъ листьевъ, какъ типическое воплощеніе всего остальнаго, что мы чувствуемъ и представляемъ себѣ, но не можемъ выразить словами.

§ 19. Какъ сильно противорѣчатъ ей рисунки деревьевъ у Г. Пуссена.

Теперь, когда въ умѣ вашемъ столько впечатлѣній природы, посмотримъ на видъ близъ Альбано Гаспара Пуссена въ національной галлереѣ. Здѣсь есть возможность соединить всѣ эти эффекты, изобразивъ наклонный берегъ, осѣненный густымъ лѣсомъ. А что далъ намъ Пуссенъ? Мы видимъ массу гладкихъ, темныхъ, лакированныхъ полосъ безъ всякаго промежутка, безъ различія окраски, безъ всякихъ слѣдовъ структуры, свойственной листьямъ въ ихъ нижней части или, вѣрнѣе, въ той части, которая должна изображать нижнюю; но, кромѣ того, мы видимъ на равныхъ промежуткахъ кругловатыя группы зеленыхъ мазковъ, совершенно одинаковыхъ по размѣру и формѣ, на равныхъ разстояніяхъ одинъ отъ другого, и всѣ эти группы содержатъ совершенно одинаковое число мазковъ, такъ что вы не можете отличить одну отъ другой. Всѣхъ ихъ тридцать восемь или тридцать девять, и онѣ расположены другъ на другѣ подобно рыбьей чешуѣ; тѣнь сдѣлана болѣе тщательно, она становится все мрачнѣе и мрачнѣе, отходя отъ каждаго изъ нихъ, пока не дойдетъ до края сосѣдняго, у котораго она переходитъ въ круговую линію, и тогда уже начинаетъ отклоняться, пока не окажется зарисованнымъ все полотно; а зарисовано оно съ такимъ же знаніемъ дѣла и чувствомъ изящнаго, съ какимъ маляръ отдѣлываетъ подъ мраморъ стѣну дома, или плотникъ декоративную модель. Что найдемъ мы здѣсь такого, что оправдывало бы наше пристрастіе въ пользу старинныхъ художниковъ, какое сходство съ настоящими деревьями? Такой рисунокъ можетъ исполнить самый неопытный ученикъ; точно такое изображеніе деревьевъ мы видимъ въ произведеніяхъ самыхъ плохихъ нашихъ художниковъ, которые изображаютъ тѣни въ видѣ черныхъ обрубковъ, и прилагаютъ всѣ старанія, чтобы сдѣлать ихъ похожими на хорошо отполированную кухонную рѣшетку.

§ 20. Какъ слѣдуетъ ей Кресвикъ.

Сравнимъ съ этимъ произведеніемъ работы нашихъ сравнительно менѣе выдающихся живописцевъ, пишущихъ деревья. Я не хочу оскорблять Гардинга, приводя здѣсь въ примѣръ его произведенія, но возьмемъ, напримѣръ, Кресвика и сравнимъ одинъ изъ его блестящихъ образцовъ зеленой листвы съ деревьями работы Пуссена. Я не могу сказать, что въ нихъ нѣтъ достоинства и выразительности старинняго ландшафта, проистекающихъ изъ его простоты: я очень далекъ отъ того, чтобы считать Кресвика хорошимъ арбористомъ; у него часто встрѣчаются неправильности колорита и отсутствіе свободы въ линіяхъ, а также много другихъ недостатковъ, но работа его есть произведеніе человѣка, серьезно стремящагося къ истинѣ: и кто изъ насъ, зная или помня настоящую природу, можетъ, увидѣвъ ландшафты обоихъ художниковъ, отнестись къ произведенію Пуссена безъ возмущенія. Возьмемъ одноцвѣтныя произведенія Кресвика, гдѣ ему не мѣшаетъ его пристрастіе къ зеленой краскѣ, напримѣръ иллюстраціи къ Nut-brown Maid въ книгѣ англійскихъ балладъ: Взглянемъ на запутанность и обиліе темной листвы дуба, гдѣ она склоняется надъ ручьемъ; взгляните, какъ свободно взоръ проникаетъ сквозь нее, пронизывая ея гущу и достигаетъ спокойнаго лоскутка небеснаго свода. Обратите вниманіе на сѣроватую воздушную прозрачность низкорослаго куста на лѣвой сторонѣ и на спутанность вѣтвей тамъ, гдѣ онѣ выдѣляются, благодаря падающему на нихъ свѣту. Въ особенности же обратите вниманіе на формы свѣтовыхъ сноповъ. Здѣсь нѣтъ ничего, похожаго на чешуйки, острыя съ края и плоскія по срединѣ, здѣсь все неправильно, закруглено, проникаетъ въ тѣнь и ускользаетъ изъ нея; всякій листъ въ общихъ очертаніяхъ, какъ это бываетъ со всѣми деревьями въ природѣ, сходенъ съ специфическими формами листьевъ, изъ которыхъ эти деревья состоятъ. Перевернемъ страницу дальше и взглянемъ на густую ткань листьевъ и вѣтвей, выдѣляющихся во мракѣ ночного неба, при всей своей густотѣ и неуловимости; посмотрите, какъ лунный свѣтъ скользитъ по нимъ, трепеща и сверкая на серебристыхъ вѣтвяхъ вершины; замѣтьте также спускающуюся внизъ вѣтку плюща на лѣвой сторонѣ; на ней только два листа нарисованы отдѣльно, а все остальное представляетъ спутанную массу, блестящую при лунномъ свѣтѣ, подобно нѣжнымъ хлопьямъ снѣга.

Но природа соблюдаетъ еще и другой принципъ въ распредѣленіи листвы, еще болѣе важный, нежели спутанность листьевъ. Она всегда заботится о сохраненіи полной гармоніи и покоя. Ли-

ства такъ запутана, что отдѣльныя мелкія части ея производятъ на глазъ на незначительномъ разстояніи впечатлѣніе сплошного покрывала или цѣлаго облака изъ листьевъ, и нарушеніе равномѣрности этого облака было бы, пожалуй, еще большей ошибкой, нежели нарушеніе прозрачности. Взгляните на дубъ Кресвика, а именно на темную часть его, хотя она представляетъ спутанность, но въ общемъ все какъ-бы окутано гармонической тѣнью подобной облаку, которая становится нѣжнѣе и нѣжнѣе по мѣрѣ удаленія, сохраняя самую нѣжную равномѣрность и единство тона. И вотъ съ помощью такой воздушности, если можно такъ выразиться, съ помощью этой туманной гармоніи частей, природа и ея вѣрные подражатели получаютъ возможность проникнуть взоромъ въ совершенный покой среди изобилія и обнаружить красоту формы, съ наибольшимъ успѣхомъ, проникая взоромъ въ волшебную картину темноты и покоя.

§ 21. Необыкновенное единство въ естественной листвѣ.

Вотъ этого-то и недостаетъ Both'у и Hobbima. Они умѣютъ нарисовать правдиво листву дуба, но знаютъ, гдѣ остановиться, и, производя слишкомъ много, нарушаютъ вѣрность цѣлаго, нарушаютъ вѣрность деталей, къ которой они именно и стремятся, такъ какъ благодаря мелочности и тщательности отдѣлки, они даютъ два листа вмѣсто двадцати, которыя даетъ природа. Они, очевидно, неспособны представить себѣ все дерево цѣликомъ, а ужъ тѣмъ болѣе нарисовать его; они изображаютъ только отдѣльные листья одинъ за другимъ; у нихъ нѣтъ понятія и чувства однородности, массы или темноты, и когда они рисуютъ дерево въ отдаленіи, на которомъ отдѣльные листья совершенно не могутъ быть различаемы глазомъ, то оба эти художника, будучи неспособны воспринимать и передавать грандіозныя и спокойныя формы истинной природы, вынуждены рисовать свои кустарники точками и штрихами, которые соотвѣтствуютъ листьямъ, шириною въ три фута. Тѣмъ не менѣе въ ихъ произведеніяхъ замѣчается природное стремленіе къ истинѣ, и ошибки ихъ скорѣе можно приписать незнакомству съ пріемами искусства, нежели тому недостатку пониманія природы, который мы встрѣчаемъ у Клода или Пуссена. И когда они овладѣваютъ предметомъ, мы находимъ у нихъ прекрасныя изображенія, отличающіяся технической вѣрностью.

§ 22. Совершенное отсутствіе его у Both'a Hobbima.

Сравнимъ съ ихъ произведеніями группу деревьевъ на лѣвой сторонѣ въ картинѣ Тернера Marly *. Здѣсь мы видимъ совер-

шенную и постоянную спутанность, которую можно противопоставить Пуссену, совершенный и ненарушаемый покой въ противоположность Hobbima; въ этомъ единствѣ мы видимъ совершенство истины. Эта группа можетъ считаться самымъ образцовымъ произведеніемъ Тернера въ этомъ родѣ. Мы видимъ здѣсь превосходно нарисованные стволы, нисколько не похожіе на змѣиный хвостъ, видимъ полноту, прозрачность, безконечную запутанность листвы, а не рыбью чешую; туманную глубину листвы, перемежающейся съ свѣтовыми лучами, вмѣсто безпрестаннаго повторенія однихъ и тѣхъ же механическихъ штриховъ. Я уже говорилъ (отдѣлъ II, глав. V, § 15) о томъ, какимъ способомъ достигается таинственность и запутанность даже самыхъ ближайшихъ листьевъ передняго плана, и отмѣтилъ недостатокъ этой запутанности даже въ лучшихъ произведеніяхъ старинныхъ художниковъ. У Клода мы встрѣчаемъ особый недостатокъ, состоящій въ томъ, что онъ изображаетъ каждый листъ отдѣльно или, по крайней мѣрѣ, стремится къ этому, отнимая этимъ у природы характеръ безконечности; и даже самыя ближайшія къ зрителю части листвы онъ изображаетъ совершенно ложно, такъ какъ у нихъ нѣтъ ни тѣней, измѣняющихъ ихъ форму (сравни отд. II глав. III § 7), ни блестящихъ лучей свѣта, ни перепутанныхъ пересѣченій ихъ собственныхъ формъ и линій; и постоянное повтореніе того же самаго очертанія листьевъ и одинаковое расположеніе ихъ, выдѣляющееся на темномъ фонѣ, напоминаетъ скорѣе декоративные узоры, нежели рисунокъ листьевъ передняго плана. Тѣмъ не менѣе листва Клода, на среднихъ разстояніяхъ, представляетъ самую изящную и самую правдивую часть его произведеній, и въ общемъ составляетъ лучшій примѣръ хорошей живописи, какой только можно найти въ старинномъ искусствѣ. У него постоянно встрѣчаются ошибки колорита или недостатокъ вѣтвей, стволы кажутся обыкновенно значительно ближе, чѣмъ слѣдовало-бы, но рисунокъ все-таки изященъ, гибокъ, обиленъ, спутанъ; и вообще онъ очень близокъ къ истинѣ, если не считать колорита и соединенія листьевъ со стволомъ. Лучшіе примѣры превосходнаго изображенія густой листвы на переднемъ планѣ мы видимъ на картинахъ Тернера: „Меркурій и Аргусъ“ и Oakhampton *.

§ 23. Какъ передаетъ его Тернеръ.

§ 24. Ближайшіе листья Клода. Его среднія разстоянія хороши.

* Эта группа, какъ я выше замѣтилъ, имѣетъ удивительное сходство съ группою деревьевъ изображенною Тинторето на заднемъ планѣ его картины „Каинъ и Авель“; но сходство это, несомнѣнно, случайное и получилось благодаря свойственному одинаково обоимъ великимъ художникамъ пристрастію къ величественнымъ формамъ.

* Эти параграфы я оставилъ въ ихъ первоначальномъ видѣ, потому

§ 25. Деревья всегда заканчиваются симметричными изгибами.

Послѣдній и самый важный законъ, касающійся деревьевъ, который слѣдуетъ соблюдать, состоитъ въ томъ, что вѣтви ихъ при своемъ индивидуальномъ ростѣ пріобрѣтаютъ такую длину относительно другъ друга, что описываютъ своими оконечностями симметрическую кривую линію, постоянную для каждой отдѣльной древесной породы; и внутри этой линіи заключаются всѣ неправильности, всѣ подраздѣленія, всѣ отдѣльные сегменты дерева, причемъ каждая вѣтвь достигаетъ границы своею оконечностью, но не переходитъ за нее. Если дерево выросло правильно, то каждая вѣтка, отдѣляясь отъ ствола, беретъ на свою долю столько растительнаго матеріала, сколько необходимо для того, чтобы дать отъ себя развѣтвленія и все-таки достигнуть пограничной кривой, или, если она по ошибкѣ отдѣлилась отъ ствола, запасшись слишкомъ незначительнымъ количествомъ древесины, то она будетъ расти безъ развѣтвленій до того мѣста, гдѣ она смѣло безъ всякаго риску можетъ дать вѣтвь; если, наоборотъ, при отхожденіи отъ ствола она взяла слишкомъ большой запасъ матеріала, то она будетъ постоянно развѣтвляться, говоря точнѣе, — каждая вѣтка, стремясь вырости въ длину наравнѣ съ сосѣдними, беретъ отъ ствола такой запасъ, котораго хватило бы для достиженія этой цѣли, болѣе или менѣе въ зависимости отъ того, какъ она вѣтвится—быстро или медленно. На неправильно растущихъ деревьяхъ вѣтви могутъ не достигнуть кривой или же на ней будетъ столько выступовъ и впадинъ, что симметрія ея нарушается: на молодыхъ деревьяхъ преждевременный ростъ верхнихъ вѣтвей часто нарушаетъ гармонію кривой; но на взрослыхъ, зрѣлыхъ деревьяхъ каждая вѣтка строго исполняетъ свою обязанность, и кривая линія ясно обрисовывается безъ всякихъ перерывовъ и отклоненій, такъ-что дерево принимаетъ форму купола, какъ это замѣтно у дуба или же у высокихъ деревьевъ формы груши съ обращеннымъ вверхъ утолщеннымъ концомъ. Старинные художники не обращали вниманія на этотъ важный законъ.

§ 26. Этого никогда не соблюдали старинные мастера. Тернеръ всегда передавалъ это.

Они направляли вѣтви во всѣ стороны, какъ попало; каждый изъ нихъ поступалъ по своему произволу; ни въ одномъ изъ ихъ произведеній невозможно найти хотя бы единственный примѣръ, гдѣ оконечности вѣтвей образовали бы симметрическую кривую *.

Для тѣхъ, кто сколько-нибудь знакомъ съ произведеніями Тернера, нѣтъ надобности говорить, какъ строго и неизмѣнно онъ придерживается этого правила природы; въ своихъ лучшихъ композиціяхъ онъ изображаетъ идеальную форму, такъ-что каждая вѣтка, прекрасная и разнообразная сама по себѣ, неизмѣнно оканчивается на пограничной линіи и выполняетъ эту кривую безъ всякихъ выступовъ и выемокъ; въ его менѣе удачныхъ произведеніяхъ видимъ менѣе совершенныя формы, но все-же замѣчаемъ неизмѣнное стремленіе къ истинѣ; такимъ образомъ, несмотря на изобиліе и сложность рисунка, онъ придаетъ своимъ деревьямъ болѣе простоты и величія, чѣмъ всякій другой живописецъ, даже изъ числа современныхъ. Выше было сказано, что Гардингъ лучше всѣхъ европейскихъ художниковъ, послѣ Тернера, умѣетъ изображать листву; однако же, я долженъ замѣтить, что мое знакомство съ современнымъ пейзажемъ германскихъ

что они вѣрны, по скольку они касаются вопроса; но, подобно многимъ другимъ частямъ нашего труда, они содержатъ не всю истину, а лишь ничтожную часть ея. Я ничего не прибавлю къ нимъ въ настоящее время, ибо я могу изложить мое мнѣніе лучше и подробнѣе въ нашемъ разсужденіи о законахъ красоты; но читатель долженъ помнить, что все выше сказанное относится къ обширнымъ массамъ листвы, наблюдаемымъ при яркомъ солнечномъ свѣтѣ, и это особенно относится къ обширнымъ масштабамъ пейзажа и яркому свѣту, которые такъ любитъ Тернеръ. Въ сумеркахъ, когда формы дерева видны на фонѣ неба, примѣняются уже другіе законы, точно такъ же какъ на рисункахъ небольшого размѣра и на близкихъ переднихъ планахъ. Мнѣ кажется, можно пожалѣть, что Тернеръ въ своихъ академическихъ картинахъ не обрабатывалъ болѣе мрачныхъ сюжетовъ, подобныхъ напр., Chartreuse, въ Liber Studiorum, въ которыхъ его блестящая способность къ изображенію густой листвы могла бы найти себѣ широкое примѣненіе. Итакъ, пусть читатель, принимая во вниманіе то, что сказано о густой листвѣ, замѣтитъ способъ изображенія листьевъ на выше упомянутой картинѣ, а также на картинѣ Aesacus and Hesperie въ Cephalus, и обработку переднихъ плановъ на іоркширскихъ картинахъ; пусть онъ сравнитъ то, что сказано выше о манерѣ Тернера изображать листву, часть II, отд. I, глава VII, §§ 40 и 41, и о манерѣ Тиціана, а также часть III, отд. I, гл. VIII и отд. II, глава IV, § 21. Впредь я буду стараться излагать предметъ болѣе систематически, но какія бы дополнительныя замѣчанія ни пришлось мнѣ дѣлать, все же ни одно изъ нихъ никоимъ образомъ не будетъ болѣе благопріятно для Гаспара, Сальватора или Гоббима, чѣмъ тѣ, которыя высказаны въ вышеизложенныхъ параграфахъ.

* Быть можетъ нѣчто подобное можно замѣтить у Николая Пуссена; но даже и у него вѣтви только касаются пограничной линіи центральными *точками* своихъ оконечностей, и не представляютъ *секторовъ* большой кривой, образующихъ часть ея съ расходящимися концами, какъ это бываетъ въ натурѣ. Проведите нѣсколько прямыхъ линій отъ центра къ окружности. Фигуры, заключенныя между ними, соотвѣтствуютъ формамъ отдѣльныхъ вѣтвей дерева со всѣми ихъ развѣтвленіями; только наружные отрѣзки кривой, представляютъ собою не дуги окружности, а два отрѣзка параболы, (какъ это бываетъ, я думаю, у дуба), или же эллипсиса. Но каждая вѣтвь у старинныхъ мастеровъ имѣетъ форму палицы съ утолщеніемъ, обращеннымъ не къ периферіи дерева, а къ центру его.

живописцевъ очень ограничено, и что относительно Франціи и Италіи я сужу болѣе по общему направленію и характеру произведеній, который проявляется на ежегодной выставкѣ въ Луврѣ и въ нѣкоторыхъ современныхъ картинныхъ галлереяхъ Милана, Венеціи и Флоренціи, нежели на основаніи близкаго знакомства съ произведеніями ихъ великихъ художниковъ. Впрочемъ, я думаю, что едва-ли я ошибаюсь. Я не встрѣчалъ ничего такого, что побудило бы меня ближе ознакомиться съ этимъ предметомъ; въ нѣкоторыхъ картинахъ нѣтъ ни жизни, ни движенія, ни знанія дѣла; нѣтъ ничего, кромѣ самаго вульгарнаго и невѣжественнаго копированія избитыхъ подробностей въ соединеніи съ стилемъ, напоминающимъ тотъ, который встрѣчается въ литографіяхъ на заглавныхъ листахъ музыкальныхъ піесъ, приноровленныхъ для пасторальныхъ балладъ. Впрочемъ, французскія гравюры составляютъ пріятное исключеніе; въ узкихъ коридорахъ Лувра попадается нѣсколько этюдовъ, исполненныхъ чернымъ и бѣлымъ цвѣтомъ; эти этюды очень высокаго достоинства; они обнаруживаютъ большое искусство и тонкость исполненія, а также упорное прилежаніе (дѣйствительно, я думаю, что если французскіе художники дѣлаютъ ошибки, то это происходитъ не потому, чтобы они избѣгали труда); но мало этого: многіе изъ нихъ обнаруживаютъ тонкое пониманіе характера пейзажа и большую способность передавать впечатлѣнія мрачности, дикости, звука и движенія. Многія изъ ихъ выдающихся произведеній обнаруживаютъ эту способность въ высокой степени; мы видимъ талантъ, одушевленіе и художественное чувство правды въ нѣкоторыхъ изъ гравюръ на деревѣ, сдѣланныхъ для обширнаго изданія Paul et Virginia, и опредѣленное выраженіе различныхъ чувствъ, какого мы напрасно стали бы искать въ нашихъ собственныхъ орнаментныхъ произведеніяхъ *. Но французы, повидимому, недостаточно изучаютъ дѣло, чтобы достигнуть лучшихъ результатовъ; ихъ полнѣйшее незнаніе свойствъ краски, а также ложное, натянутое и фальшивое чувство національнаго достоинства, мѣшаютъ имъ создать что-либо великое.

§ 27. Изображеніе листвы у художниковъ континента.

Я думаю поэтому, что можно сдѣлать прекрасное сравненіе съ нѣкоторыми хорошими художниками нашей собственной школы, при этомъ я хочу обратить особенное вниманіе на умѣніе Гардинга рисовать листву, такъ какъ самъ онъ не отдаетъ себѣ должной справедливости, и искусство его едва-ли оцѣнено по достоинству его товарищами. Я не буду дѣлать невыгодныхъ замѣчаній относительно отдѣльныхъ личностей, но я думаю, что вообще необходимо констатировать, что стиль листвы на самыхъ характерныхъ картинахъ членовъ королевской академіи принадлежитъ къ самому низшему разряду *; я думаю также, что, кромѣ Тернера и Mulready, у насъ нѣтъ, насколько я знаю, ни одного члена королевской академіи, который былъ бы способенъ нарисовать хотя бы самый ничтожный образчикъ листвы правильно и подобающимъ образомъ **. Весь рисунокъ теряется въ зеленыхъ тѣняхъ съ желтыми блестящими бликами въ бѣлыхъ стволахъ съ черными пятнами на нихъ и въ листьяхъ, принадлежащихъ къ невѣдомой древесной породѣ. Болѣе тщательныя и искусныя изображенія листвы можно найти въ залахъ Новаго Общества Акварелистовъ ***; но у насъ нѣтъ ни одного художника, который бы сколько-нибудь могъ сравниться съ Гардингомъ по силѣ экспрессіи въ эскизахъ съ натуры, или по естественности и искренности концепціи въ этюдахъ.

§ 28. Листва Гардинга. Ея недостатки.

Признавая за нимъ это высокое положеніе, я считаю необходимымъ указать его недостатки, которые, по моему мнѣнію, наносятъ ущербъ его дѣйствительному таланту и въ значительной степени мѣшаютъ его успѣхамъ.

§ 29. Его блестящее исполненіе слишкомъ кричитъ о себѣ.

Я уже упоминалъ о его пристрастіи къ блестящему исполненію. Онъ скорѣе согласится изобразить дерево сколько-нибудь похожее, немногими штрихами, нежели очень похожее— цѣлой массой штриховъ. Вполнѣ естественно, что иногда въ нѣкоторыхъ частяхъ своей работы великій художникъ вдается въ такую роскошь въ своихъ этюдахъ; но роскошь эта опасна: она притупляетъ художественное чутье и ослабляетъ руку. Я уже достаточно говорилъ въ разныхъ мѣстахъ о значеніи небрежности (сравни выше главу „Идеи силы“ часть I отд. II и часть III

* Съ другой стороны нѣтъ ничего смѣшнѣе, какъ французскія иллюстраціи плохого исполненія, какъ напримѣръ рисунки къ произведенію Ламартина „Harmonies“.

* Объ листьяхъ работы Стенфильда я помню слишкомъ мало, чтобы судить о нихъ; жаль, что онъ слишкомъ пренебрегаетъ этимъ благороднымъ элементомъ пейзажа.

** Братья-прерафаэлиты, какъ они сами себя неудачно называютъ (я былъ бы сердечно радъ, если бы они довольствовались умѣньемъ хорошо рисовать, не давая себѣ никакихъ кличекъ) также не способны на это, хотя нѣкоторые изъ нихъ — академики. Ихъ листва, такъ же, какъ всѣ остальные аксессуары ихъ картинъ, въ отдѣльныхъ частяхъ исполнена неподражаемо, но какъ цѣлое, неудовлетворительна.

*** Я считаю нужнымъ въ особенности упомянуть о спокойныхъ и правильныхъ этюдахъ г. Давидсона и г. Беннетта.

отд. I глава X § 4), и поэтому здѣсь я долженъ только сказать что листва у Гардинга никогда не бываетъ достаточно закончена, и въ самомъ лучшемъ случаѣ имѣетъ видъ наскоро сдѣланнаго эскиза съ натуры, слегка подмалеваннаго дома. Въ 1843 г., (если я не ошибаюсь) въ одной изъ залъ Общества Акварелистовъ была выставлена хорошенькая картина: свѣтлозеленая вода ручья, спокойно текущаго между камней, съ похожимъ на кустарникъ лѣсомъ по сторонамъ, вдалекѣ — мостъ, а на переднемъ планѣ ласкаетъ глазъ бѣлый цвѣтокъ (водяная лилія?). Вершины деревьевъ на лѣвой сторонѣ этой картины представляли собою крупныя пятна краски, грубо намазанныя на фонѣ неба и соединенныя со стволомъ. Я признаю, что талантъ бываетъ вынужденъ иногда прибѣгать къ такому способу для изображенія листвы, но это уже злоупотребленіе талантомъ: не къ такимъ мѣрамъ надо прибѣгать для передачи высшей красоты и выразительности листвы. Въ примѣненіи тѣлеснаго цвѣта для ближайшихъ листьевъ онъ обнаружилъ излишнюю торопливость; мазки эти представляютъ квадратныя или круглыя пятна, такъ-что ихъ можно принять за листья, только догадавшись объ этомъ по ихъ взаимному расположенію. Этотъ недостатокъ въ особенности замѣтенъ на деревьяхъ его картины, написанной для Академіи два года тому назадъ; листья были почти совершенно безформенны, ихъ очень трудно было, хотя бы изъ вѣжливости, принять за листья орѣшника, которые они должны были изображать, судя по фигурѣ дерева.

§ 30. Его рисованіе вѣтвей и выборъ формы.

Его способъ изображать стволы можетъ считаться въ отношеніи тѣхъ законовъ, которые подлежатъ доказательствамъ, совершенно правильнымъ и отличается, въ большинствѣ случаевъ, легкостью и граціей; мы здѣсь встрѣчаемъ два важныхъ недостатка: во-первыхъ, онъ жертвуетъ пышностью вѣтви ради того, чтобы изобразить ея ткань, карандашъ останавливается и затрудняется, изображая отдѣльныя точки, штрихи, сучки, — вмѣсто того чтобы слѣдить за грандіознымъ непрерывнымъ стремленіемъ къ росту. Второй недостатокъ состоитъ въ томъ, что какъ бы ни было хорошо расположеніе частей, но поскольку оно выражаетъ гибкость, запутанность и свободу, здѣсь нѣтъ тѣхъ сложныхъ группъ линій, которыя безошибочно характеризуютъ природу. Работы Гардинга недостаточно величественны, чтобы быть натуральными. Рисунки въ картинахъ „Паркъ" и „Лѣсъ" представляютъ, по моему мнѣнію, точныя копіи эскизовъ, сдѣланныхъ съ натуры; и однако же сразу видно, что во всѣхъ этихъ примѣрахъ только главныя линіи и расположеніе вѣтвей взяты прямо съ натуры, что же касается отдѣльныхъ вѣтвей или побѣговъ, то ни одинъ изъ нихъ не былъ правдиво скопированъ съ натуры или тщательно проштудированъ.

Этотъ недостатокъ тщательной снимки этюдовъ неизбѣжно влечетъ за собою много погрѣшностей, касающихся общей формы рисунка. Гардингъ выбираетъ всегда дерево сравнительно несовершенной формы, отклоняющееся въ своемъ ростѣ и съ неправильнымъ расположеніемъ листьевъ. Такія формы часто бываютъ изящны, всегда живописны, но рѣдко величавы, а если къ нимъ прибѣгать систематически, то и невѣрны природѣ. Необходимо болѣе внимательное изученіе, чѣмъ въ другихъ случаяхъ (и онъ въ послѣднее время занялся имъ), чтобы достигнуть вѣрнаго, правильнаго пониманія, достоинства и характера правильно сформированнаго дерева во всемъ совершенствѣ его симметріи.

§ 31. Насколько поддается выраженію посредствомъ бѣлаго и чернаго мѣстный цвѣтъ и какія преимущества представляетъ оно.

Я могу указать еще на одну причину погрѣшностей, хотя она касается не однихъ только деревьевъ, нарисованныхъ этимъ художникомъ, но и вообще всей системы его эскизовъ. Въ карандашныхъ рисункахъ Гардинга, достойныхъ полнаго вниманія, примѣняется принципъ, который я считаю ложнымъ и опаснымъ, а именно: карандашъ не передаетъ цвѣта предмета. Я привожу въ примѣръ нарисованную карандашомъ корзину, темный цвѣтъ которой переданъ единственно штрихами, обозначающими плетеную работу. Я думаю, что существенная разница между эскизами великаго мастера и живописца болѣе низшаго достоинства состоитъ въ томъ, что у перваго обозначены отношенія свѣта и тѣни, а также и краски, причемъ обращено вниманіе на то и другое, тогда какъ менѣе талантливый рисовальщикъ стремится изобразить мелочи и подробности строенія даннаго предмета. Еслибы Рембрандту пришлось рисовать эскизъ такой корзины, то онъ не сталъ бы себя затруднять изображеніемъ плетеной работы, но обратилъ бы вниманіе на темныя и свѣтлыя мѣста на пескѣ, а также на блики на влажныхъ мѣстахъ тростника. Эти темныя и свѣтлыя мѣста онъ бы выцарапалъ твердыми по возможности штрихами, оставляя бѣлый фонъ бумаги только на влажныхъ. освѣщенныхъ пунктахъ; еслибы у него было время, то потомъ онъ изобразилъ бы и плетеную работу. Я думаю, что прежде всего нужно внушить ученику не стремленіе беречь карандашъ, а также не заботу о сохраненіи характера контура, а главнымъ образомъ способность ясно видѣть, въ какихъ мѣстахъ предметъ свѣтелъ, и въ какихъ

теменъ, и рисовать его такъ, какъ онъ его видитъ, не обращая вниманія, будутъ ли линіи удачны, или слабы. Результатомъ такого этюда будетъ непосредственный переходъ отъ простого рисунка къ символизму, а затѣмъ разумная умѣренность въ пользованіи крайними эффектами свѣта и тѣни; когда мѣстный цвѣтъ переданъ реально, то все, что кажется рѣзко темнымъ, покажется свѣтлымъ на фонѣ, который еще темнѣе, а то, что кажется ярко-свѣтлымъ, покажется темнымъ на небесномъ фонѣ, такъ-что рисовальщикъ не знаетъ, какъ поступить, переходя изъ одной крайности въ другую, и ищетъ способа, который далъ бы возможность избѣжать того и другого. Благодаря этой очевидной привычкѣ писать эскизы, обращая вниманіе болѣе на подробности, чѣмъ на крупныя массы, игра свѣтотѣни у Гардинга часто оказывается грубоватой, слабой, невыразительной. Между отдѣльными деревьями мы видимъ у него черныя тѣни, бѣлые блики на скалахъ передняго плана, а листва и стволы представляютъ собою, благодаря рѣзкой противоположности, отдѣльныя массы; и вѣтви, прикрытыя пятнами мха и складками коры, теряютъ свою нѣжную округлость, изящную форму и величавое отношеніе къ сосѣднимъ вѣтвямъ и къ фону неба.

§ 32. Противоположность между великой манерой и великимъ знаніемъ.

Мое уваженіе къ этому художнику, моя вѣра въ его талантъ и въ его искреннее желаніе сдѣлать такъ, какъ ему кажется лучше, заставили меня нѣсколько распространить эти, быть можетъ, не совсѣмъ лестныя для него замѣчанія. Съ другой стороны, надо припомнить, что онъ обладаетъ обширными познаніями природы, и что его искусство въ рисованіи весьма поучительно, въ особенности если принять во вниманіе характеръ его сюжетовъ. Ибо въ изображеніи воды, скалъ и листвы онъ одинаково легко достигаетъ того, къ чему стремится (хотя онъ не всегда стремится къ тому, къ чему слѣдуетъ); и художники должны всегда помнить, что ни величавый рисунокъ, ни правдивость системы—не могутъ вознаградить недостатокъ этого познанія и этого искусства. Манера Констэбля была прекрасна и величава, но онъ не въ состояніи былъ правильно нарисовать даже пень дерева, а ужъ тѣмъ болѣе стволъ или камень, поэтому произведенія его лишены содержанія и представляютъ лишь эффектные этюды, въ которыхъ не видно спеціальнаго познанія. И даже элементъ великаго въ его произведеніяхъ причинилъ, по моему мнѣнію, много вреда, такъ какъ является поощреніемъ поверхности, свойственной англійскимъ школамъ.

О листвѣ Давида Кокса было уже упомянуто выше (предисловіе ко второму изданію). Она всегда отличается изящной окраской и даетъ впечатлѣніе свѣжести, тѣни, массы; о

§ 33. Листва Давида Кокса, Фильдинга и Каттермоля.

его рисункѣ я могу сказать только, что если бы онъ былъ лучше, то это было бы грустно. Рисунокъ Фильдинга отличается изяществомъ и сложностью; однако же, онъ не лишенъ нѣкоторой аффектаціи, и какъ это раньше было замѣчено, бываетъ составленъ въ мастерской. Исполненіе слишкомъ грубо и пушисто; въ немъ недостаетъ простоты, рѣзкости (очертаній) и свѣжести, а въ особенности специфическаго характера листвы, однакоже это не касается среднихъ разстояній, гдѣ округленныя массы лѣса и выдѣляющіеся стволы елей нарисованы превосходно. Каттермоль обнаруживаетъ глубокое пониманіе общей формы, но работы его дики и бѣзсодержательны, а поэтому неспособны надолго сохранить свою привлекательность, въ особенности позднѣйшія работы, въ которыхъ исполненіе стало отличаться чрезвычайной грубостью и аффектаціей.

§ 34. Hunt и Кресвикъ. Какъ изображать зеленый цвѣтъ при освѣщеніи; при иной передачѣ онъ фальшивъ.

У Hunt'а, по моему мнѣнію, есть недостатокъ въ листвѣ, и только въ листвѣ; онъ грѣшитъ тѣмъ же, чѣмъ и фотографія, излишней точностью; листву *не слѣдуетъ* копировать, ее надо прочувствовать и впечатлѣніе это передать зрителю; однако же, Hunt—единственный изъ нашихъ художниковъ, который умѣетъ рисовать зеленую листву, озаренную солнечнымъ свѣтомъ, и въ этомъ отношеніи его деревья очаровательны, они такъ и дышатъ лѣтнимъ зноемъ. Кресвикъ обладаетъ нѣжнымъ чутьемъ и старается изобразить реальную зелень, но по недостатку знанія въ своихъ тѣняхъ ограничивается передачей зеленаго цвѣта вмѣсто того, чтобы передовать зеленый свѣтъ; онъ передаетъ истинный цвѣтъ предмета, вмѣсто того, чтобы передовать тотъ цвѣтъ, который получается подъ вліяніемъ солнечныхъ лучей. Одного примѣра достаточно, чтобы указать сущность его ошибки. Въ его картинѣ Weald of Kent, выставленной нѣсколько лѣтъ тому назадъ въ Британскомъ Институтѣ, былъ изображенъ коттеджъ, на средней дистанціи, съ бѣлыми стѣнами и красной крышей. Темная сторона бѣлыхъ стѣнъ и крыши были написаны одной и той же краской, а именно темно-пурпуровой; это ошибочно и для стѣнъ и для крыши. Указанныя неточности подобнаго рода неизбѣжно отнимаютъ даже у самаго блестящаго цвѣта всякую иллюзію солнечнаго освѣщенія, и Кресвика тѣмъ болѣе можно упрекнуть за нихъ, что онъ принадлежитъ къ числу тѣхъ немногихъ художниковъ, которые пишутъ съ натуры и изучаютъ

натуру. Нѣкоторые изъ его кустарниковъ и русла ручьевъ обнаруживаютъ тщательные изученіе натуры, и все-таки онъ не можетъ нарисовать стволъ дерева или камень. Я подозрѣваю, что онъ болѣе склоненъ обнять взоромъ общій видъ мѣстности, чѣмъ рисовать отдѣльныя мелкія части. Я считаю нужнымъ оговориться, что эти замѣчанія, какъ и всѣ другія, сдѣланныя мною въ этомъ томѣ объ отдѣльныхъ произведеніяхъ, я позволилъ себѣ не ради упрека или вслѣдствіе неблагодарности къ художнику за всѣ его труды, но вслѣдствіе желанія, чтобы онъ относился къ самому себѣ съ большей справедливостью и уваженіемъ.

ГЛАВА II

ОБЩІЯ ЗАМѢТКИ, ОТНОСИТЕЛЬНО ПРАВДИВОСТИ ТЕРНЕРА.

§ 1. Нѣтъ необходимости входить въ разборъ архитектурной правдивости

Мы получили теперь нѣкоторое представленіе о размѣрахъ знаній Тернера и о правдивости его изображеній, благодаря тщательному изслѣдованію характерныхъ чертъ четырехъ великихъ элементовъ пейзажа:—неба, земли, воды и растительности. Я не считалъ нужнымъ посвятить главу архитектурѣ, потому что на эту тему достаточно было сказано въ I отд. II части гл. VII; а ея общая правдоподобность. которая составляетъ то, чѣмъ пейзажистъ, какъ художникъ, главнымъ образомъ занятъ, требуетъ только прямого и упрощеннаго примѣненія тѣхъ правилъ, самаго труднаго и сложнаго примѣненія которыхъ требовалъ всякій матеріальный предметъ пейзажа. Знакомство Тернера съ перспективой помогаетъ его способности располагать гармонично всякаго рода сюжеты; но въ данномъ отношеніи невѣдѣнье является большимъ позоромъ, чѣмъ познаніе—заслугой. Позорно, напримѣръ, дѣлать такія ощутительныя и грубыя ошибки въ обыкновенной перспективѣ, какія мы видимъ въ картинѣ Клода „Пристань“, за № 14 въ Національной галлереѣ, или въ дугообразномъ портикѣ, за № 30; но эти пункты не слѣдуетъ принимать во вниманіе, при отдѣленіи ранга художника; еслибы мы сказали про великаго поэта, который писалъ-бы безграмотно, что это позорно, мы не думали-бы, что такой недостатокъ лишаетъ его званія поэта. Да и нѣтъ ничего особеннаго въ архитектурѣ, вѣрное изображеніе чего возвысило бы художника въ нашихъ глазахъ; она только

представляетъ простое и ясное поприще для проявленія его знанія общихъ законовъ. Всякій архитекторъ или инженеръ могъ бы нарисовать ступени и перила въ картинѣ „Hero and Leander“ такъ же хорошо, какъ Тернеръ; но никто, кромѣ него, не могъ бы набросить случайныя тѣни на нихъ. Я могу, впрочемъ, для иллюстраціи способности Тернера въ смыслѣ архитектурнаго рисовальщика сослаться на фасадъ Руанскаго каѳедральнаго собора, гравированнаго въ „Рѣкахъ Франціи“, и на „Ely“ въ „Англіи“. Я ничего такого не знаю въ искусствѣ, что можно было-бы поставить рядомъ съ первымъ изъ этихъ двухъ рисунковъ, въ отношеніи подавляющаго величія и простоты эффекта и нескончаемой сложности частей. Затѣмъ мнѣ остается сдѣлать только нѣсколько дальнѣйшихъ замѣчаній относительно общаго характера всѣхъ тѣхъ истинъ, иллюстрировать и объяснить которыя мы до сихъ поръ старались.

§ 2. Крайняя трудность иллюстрировать или объяснить самую высшую истину.

Разницу въ точности между линіями Торсо Ватикана („Учитель“ Микель Анджело) и линіями въ любомъ изъ лучшихъ произведеній Микель Анджело, едва-ли могъ бы оцѣнить глазъ, или чувство, не обладающіе самымъ совершеннымъ практическимъ анатомическимъ знаніемъ. Эта разница зависитъ отъ пунктовъ, обладающихъ такой неуловимой и тонкой нѣжностью, что хотя въ результатѣ мы и чувствуемъ ихъ, мы не можемъ прослѣдить ихъ детально. Тѣмъ не менѣе они таковы, и ихъ настолько много, что они ставятъ Торсо на исключительное мѣсто въ искусствѣ, это—единственное, величайшее твореніе: между тѣмъ лучшія произведенія Микель Анджело, если смотрѣть на нихъ только съ точки зрѣнія правдивости, стоятъ наравнѣ съ второклассными античными твореніями; ниже. Аполлона и Венеры, т. е. на два класса или на двѣ ступени ниже Торсо. Но предположите, что самый лучшій скульпторъ въ мірѣ, скульпторъ, способный дать самую высокую оцѣнку превосходства Торсо, сѣлъ бы съ перомъ въ рукахъ съ цѣлью постараться разсказать намъ, въ чемъ именно состоитъ необыкновенная вѣрность каждой линіи. Развѣ могли бы какія-нибудь слова, придуманныя имъ, заставить насъ почувствовать ту глубину и выгибъ шириной въ волосокъ, отъ которыхъ все зависитъ; развѣ могъ бы онъ кончить чѣмъ-нибудь большимъ, чѣмъ голымъ заявленіемъ о томъ, что эта линія стоитъ ниже той по достоинству, что если мы сами этого не замѣчаемъ, никакая сила никогда не объяснитъ этого намъ. Это все равно, что онъ старался бы объяснить намъ словами какой-нибудь запахъ или вкусъ или другое ощущеніе, котораго мы никогда не испытали. То же самое

можно сказать о всякихъ истинахъ высшаго разряда; онѣ отличаются отъ истинъ обыкновенной точности чрезвычайно тонкими точками, которыхъ никакой глазъ, кромѣ самаго изощреннаго, никакъ не можетъ чувствовать, и выразить которые безсильно слово.

§ 3. Настоящій рангъ Тернера, какъ художника, никоимъ образомъ не выясненъ въ предшествующихъ страницахъ: показанъ только его относительный рангъ.

Слѣдовательно, во всемъ томъ, что я говорилъ о правдивости у художниковъ, я былъ въ состояніи указать только на грубыя, широкія и объяснимыя вещи; я былъ совершенно не въ состояніи объяснить (да и не старался объяснять) тонко выраженную превосходную правдивость, въ которой и состоитъ все настоящее превосходство искусства. Всѣ тѣ истины, которыя я былъ въ состояніи объяснить и демонстрировать въ произведеніяхъ Тернера, такого свойства, что каждый художникъ, обладающій обыкновенной способностью наблюденія, долженъ умѣть передать ихъ. Стыдно пропускать ихъ; но замѣчать ихъ не очень ужъ великая заслуга. Да я и доказалъ, что ими пренебрегали и позорно пренебрегали тѣ люди, которые вообще считаются отцами искусства: показавъ, что Тернеръ соблюдалъ ихъ, я только доказалъ, что онъ стоитъ выше другихъ въ отношеніи знанія истины; но я не далъ никакого понятія о его собственномъ положительномъ рангѣ какъ живописца природы. Но само собой разумѣется, что люди, которые въ широкихъ простыхъ и очевидныхъ вещахъ постоянно преступаютъ истину, не будутъ особенно точны или тщательны въ исполненіи нѣжныхъ, тонкихъ и скрытыхъ вещей; равнымъ образомъ очевидно, что человѣкъ, который, насколько позволяютъ аргументація и доказательства, оказываются постоянно правдивымъ, вѣроятно, правдивъ до послѣдней линіи и тѣни линіи. И такъ, дѣйствительно,

§ 4. Чрезвычайно тонкій характеръ его правдивости.

бываетъ съ каждымъ мазкомъ этого истаго художника; существенное превосходство, все, что составляетъ настоящую и чрезвычайную цѣнность его произведенія не поддается выраженію: истина воплощена въ каждой линіи и дышитъ въ каждомъ оттѣнкѣ, который слишкомъ нѣженъ и превосходенъ, чтобы допустить какое-нибудь доказательство; удостовѣреніе невозможно, развѣ только при помощи высшаго изъ свидѣтелей—остраго чувства, пріобрѣтеннаго широкимъ познаніемъ и долгимъ изученіемъ. Двѣ линіи кладутся на холстъ: одна правильно, другая нѣтъ. Въ нихъ нѣтъ разницы, которую бы могъ оцѣнить циркуль, нѣтъ разницы на которую можно указать, если не видѣть ея. Одно лицо ощущаетъ ее, другое нѣтъ; а ощущеніе или зрѣніе одного никакими словами не можетъ быть сообщено другому: это ощущеніе и способность видѣть—награда за годы труда. Нѣтъ испытанія для нашего знакомства съ природой, которое было бы такъ полно и безошибочно, какъ степень восхищенія, которую мы чувствуемъ при видѣ произведеній Тернера. Насколько мы мелки въ нашихъ познаніяхъ, вульгарны въ нашихъ чувствованіяхъ и узки въ нашихъ взглядахъ на основные принципы, настолько же произведенія этого художника будутъ для насъ камнями преткновенія и нелѣпостью; насколько мы знакомы съ природой, постоянны въ нашихъ наблюденіяхъ надъ ней и широки въ нашихъ понятіяхъ о ней, настолько же произведенія Тернера будутъ въ нашихъ глазы славны и прекрасны. При каждомъ новомъ взглядѣ который мы обрѣтаемъ на творенія Бога, при каждой новой мысли, которую мы воспринимаемъ отъ Его творенія, мы найдемъ въ произведеніяхъ Тернера новаго толкователя новаго путеводителя къ чему-нибудь такому, чего мы раньше не понимали. Если мы будемъ рыскать по всей Европѣ отъ одного берега до другого, то каждая скала, на которую мы ступаемъ, каждое небо, которое проходитъ надъ нашими головами, каждая мѣстная форма растительности или почвы, дастъ намъ новую иллюстрацію принциповъ Тернера, новое подтвержденіе изображенныхъ имъ явленій. Мы будемъ чувствовать, куда бы ни пошли, что онъ былъ тамъ до насъ; чтобы мы ни увидѣли, онъ видѣлъ это и уловилъ до насъ,—и мы, наконецъ, прекратимъ изслѣдованіе въ полной увѣренности, что всѣ тѣ вещи Тернера, въ которыхъ мы не въ состояніи были дать отчета и которыя намъ все еще не нравятся, имѣютъ свое разумное основаніе, какъ и всѣ остальныя; даже въ томъ, что ему не удавалось, что вышло ошибочнымъ, есть красота; что такой ошибкѣ никто не въ состояніи подражать, ее никто недостоинъ порицать.

§ 5. Его первоначальное мѣсто и постоянный прогрессъ.

Въ его умѣ былъ замѣтенъ постоянный прогрессъ; онъ не обошелся, какъ нѣкоторые художники, безъ дѣтства; курсъ ученія очевидно и быстро двигался впередъ; и въ разныхъ стадіяхъ борьбы, то тотъ, то другой разрядъ истины составлялъ цѣль или оставался безъ вниманія. Но отъ начала своей карьеры до самаго ея апогея онъ никогда не приносилъ большую истину въ жертву меньшей. Въ то время какъ онъ подвигался впередъ, прежнія знанія и пріобрѣтенія поглощались новыми или они оставлялись, но только тогда, когда онъ находилъ, что они несовмѣстимы съ новыми, и они никогда не оставлялись безъ того, чтобы при этомъ не получился выигрышъ; его послѣднія произведенія представили итогъ полное совершенство накопленныхъ имъ знаній, выраженныхъ съ

нетерпѣніемъ и страстью человѣка, который слишкомъ много, знаетъ, у котораго слишкомъ мало времени, чтобы сказать все, или остановиться для выраженія, или думать надъ своими слогами. Въ нихъ была неясность пророчества, но и истинность пророчества; это языкъ инстинкта; онъ жжетъ, онъ выразилъ бы менѣе, если бъ сказалъ больше, онъ неясенъ только вслѣдствіе полноты своей, и теменъ только благодаря обилію смысла. Онъ почувствовалъ теперь, съ долго воспитывавшейся живостью и остротой чувства, какъ безсильна рука, онъ почувствовалъ, какъ ничтоженъ колоритъ для того, чтобы уловить хоть одну тѣнь, одно изображеніи того сіянія, той красоты, которую Богъ открылъ ему. „Я не могу собрать солнечные лучи съ востока; еслибъ я могъ, я заставилъ бы ихъ *разсказать* вамъ, что я видѣлъ; но прочтите это, истолкуйте это и будемъ вспоминать вмѣстѣ. Я не могу собрать мракъ изъ ночного неба; еслибъ я могъ, я заставилъ бы его научить васъ тому, что я видѣлъ, но прочтите это и истолковывайте это и будемъ чувствовать вмѣстѣ. А если въ васъ нѣтъ того, что я могу призвать къ себѣ на помощь, если нѣтъ въ душѣ вашей солнца, нѣтъ страсти въ сердцѣ, страсти, которую могутъ пробудить мои слова, даже неясныя и быстрыя—оставьте меня; я не стану тратить терпѣнія, насмѣхаясь, не стану трудиться, издѣваясь надъ этой дивной природой, которой я принадлежу и которой служу. Пусть другіе слуги подражаютъ голосу и жестамъ своего господина, забывая его порученіе. Выслушайте это порученіе отъ меня, но помните, что ученіе Божественной правды все-таки должно остаться загадкой".

§ 6. Его послѣднія произведенія. Ихъ неясность есть слѣдствіе ихъ полноты.

ГЛАВА III

ЗАКЛЮЧЕНІЕ.—СОВРЕМЕННОЕ ИСКУССТВО И СОВРЕМЕННАЯ КРИТИКА

Въ заключеніе мы должны только сдѣлать нѣсколько общихъ замѣчаній по поводу современнаго искусства и современной критики. Прежде всего мы желаемъ устранить кажущіяся пристрастіе и партійность, представленія о которыхъ можетъ возникнуть въ умѣ большинства читателей вслѣдствіе постояннаго предпочтенія, отдаваемаго въ настоящей части этого труда произведеніямъ одного художника. Приступая къ изслѣдованію того, что такое красота и выразительность въ искусствѣ, мы часто будемъ находить различныя качества въ умахъ даже посредственныхъ художниковъ, которыя побудили ихъ къ преслѣдованію и воплощенію характерныхъ для нихъ чертъ мышленія, совершенно отличныхъ отъ тѣхъ, которыя управляютъ творчествомъ другихъ людей и которыя не могутъ быть сравниваемы между собою. Если же это такъ, то мы должны считать въ высшей степени несправедливымъ и нелогичнымъ такое сужденіе объ этихъ различныхъ способахъ проявленія ума, которое признаетъ одно изъ нихъ во всѣхъ отношеніяхъ выше или благороднѣе другого. Вѣроятно, мы найдемъ въ работѣ каждаго ума что-нибудь такое, что имѣетъ свою спеціальную цѣль и силу, оно достойно полнаго и искренняго удивленія, причемъ незачѣмъ ссылаться на то, что въ другихъ областяхъ было исполнено при помощи иныхъ способовъ мышленія и при иномъ направленіи цѣли. Мы будемъ, разумѣется, находить у одного человѣка болѣе широкій полетъ и размахъ мысли, чѣмъ у другого, но мы сами будемъ виноваты, если не сумѣемъ открыть въ самомъ ограниченномъ полетѣ ума чего-либо своеобразнаго, такого, что въ своемъ родѣ превосходитъ творчество ума съ болѣе широкимъ размахомъ мысли.

§ 1. Исключительное предпочтеніе, которое оказывалось до сихъ поръ произведеніямъ только одного художника, объясняются лишь нашей неспособностью узнать *характеръ*.

Всѣ мы знаемъ, что соловей поетъ лучше, чѣмъ жаворонокъ, но кто же тѣмъ не менѣе желалъ-бы, чтобы жаворонокъ не пѣлъ или сталъ бы отрицать, что его пѣніе имѣетъ свой собственный характеръ и занимаетъ среди мелодій природы нисколько не менѣе важное мѣсто, чѣмъ мелодіи наиболѣе одаренныхъ птицъ?

Такимъ образомъ, мы найдемъ и почувствуемъ, что, какова бы ни была разница въ умственныхъ силахъ двухъ художниковъ, будь одинъ изъ нихъ даже истинный геній,—всегда найдется нѣчто такое, чему даже самый посредственный умъ можетъ научить насъ отчетливѣе и лучше, чѣмъ тѣ, которыя стоятъ значительно выше его по гордымъ способностямъ ума, и мы были бы не правы, мы были бы несправедливы и пристрастны, если бы отказались принять эту посильную лепту съ благодарностью и уваженіемъ только потому, что тутъ лишь одна фраза, а не цѣлый томъ.

§ 2. Чувствованія различныхъ художниковъ недоступны для полнаго сравненія.

Совсѣмъ иное дѣло, если мы будемъ изслѣдовать ихъ относительную вѣрность даннымъ фактамъ. Эта вѣрность совсѣмъ не зависитъ отъ особенныхъ способовъ мышленія или свойствъ характера; она есть результатъ остроты чувствъ, соединенной съ высшими силами— памяти и ассоціаціи представленій. Эти качества, какъ таковыя, одинаковы у всѣхъ людей; характеръ чувства можетъ направлять ихъ выборъ къ тому или другому предмету, но вѣрность, съ которой они обсуждаютъ тотъ или другой предметъ, зависитъ исключительно отъ тѣхъ силъ чувства и ума, которыя одинаковы и сравнимы у всѣхъ; о нихъ мы всегда можемъ сказать, что они больше у одного человѣка, меньше у другого, безъ отношенія къ характеру индивидуума. Тѣ чувствованія, которыя побуждаютъ Кокса къ рисованію дикихъ прибрежій и холоднаго тающаго неба, и тѣ, которыя побуждали Баррета къ изображенію яркой листвы и меланхолическихъ сумерекъ,— вѣрны и прекрасны, каждое по своему, достойны высокой похвалы и благодарности, между тѣмъ сравнивать ихъ другъ съ другомъ нѣтъ необходимости, болѣе того—нѣтъ возможности. Но степень вѣрности, съ которой выполнены листья одного и освѣщеніе другого, зависитъ отъ способностей зрѣнія, чувства и памяти, присущихъ имъ обоимъ и вполнѣ сравнимыхъ между собой, и мы можемъ безбоязненно и, не рискуя быть несправедливыми, сказать, что одинъ изъ нихъ, смотря по обстоятельствамъ, правдивѣе другого въ избранной имъ области.

§ 3. Но вѣрность и правдивость каждаго изъ нихъ доступны для дѣйствительнаго сравненія.

Слѣдовательно, необходимо помнить, что упомянутыя сейчасъ способности чувства и памяти не раздѣльны въ своемъ дѣйствіи: они не могутъ обусловить вѣрности въ передачѣ одного класса предметовъ и не обусловить ее въ передачѣ предметовъ другого класса. Они дѣйствуютъ одинаково и съ одинаковыми результатами, каковъ бы ни былъ подлежащій имъ матеріалъ. То же самое тонкое чувство, которое воспринимаетъ грацію древесныхъ жилъ, будетъ безошибочно и по отношенію къ характернымъ особенностямъ облака; живая память, которая схватываетъ и удерживаетъ подробности подвижной игры свѣта и тѣней, будетъ столь же дѣятельна и при фиксированіи впечатлѣнія мгновенныхъ формъ — движущейся фигуры или разбивающейся волны. Правда, въ природѣ этихъ чувствъ существуютъ одно или два крупныхъ различія, и чувствительность къ цвѣту, напримѣръ, весьма различна отъ чувствительности къ формѣ; такъ-что одинъ человѣкъ можетъ обладать первой, не обладая второй, и художникъ можетъ имѣть успѣхъ въ подражаніи тому, что находится передъ нимъ, — воздуху, солнечному свѣту etc., совсѣмъ не обладая чувствительностью. Но тамъ, гдѣ для насъ, при обработкѣ какого-либо сюжета, достаточно очевидна дѣйствительная умственная сила, чувство, которое улавливаетъ существенныя качества вещи—и сужденіе, которое располагаетъ эти качества такъ, чтобы освѣтить каждое изъ нихъ, тамъ мы можемъ быть совершенно увѣрены, что одно и то же чувство и сужденіе будетъ дѣйствовать, каковъ бы ни былъ объектъ ихъ дѣйствія, и что художникъ будетъ одинаково великъ и искусенъ во всемъ, за что бы онъ ни принимался. Поэтому, мы можемъ быть вполнѣ увѣрены, что разъ художникъ въ одной отрасли искусства кажется правдивымъ, а въ другой нѣтъ, то кажущаяся правдивость есть или своего рода уловка подражанія, или эта правдивость вовсе не такъ велика, какъ мы предполагаемъ. Въ девяти случаяхъ изъ десяти тѣ, которые прославились изображеніемъ чего-либо одного, и *могутъ* изображать только это одно, изображаютъ предметъ своей спеціальности хуже, чѣмъ всякій другой. Художникъ можетъ, разумѣется, ограничиться какой-либо одной стороной предмета, но если онъ дѣйствительно правдивъ въ обработкѣ своего сюжета,—его способность дать большее будетъ постоянно обнаруживаться въ подробностяхъ и мелочахъ. Такъ, напримѣръ, мало есть людей болѣе ограниченныхъ въ своихъ сюжетахъ, чѣмъ Hunt, и все же я не знаю никого между членами общества „Old Water-Colour“, кто обладалъ бы такимъ острымъ и правдивымъ глазомъ или столь разносторонними способностями. Именно здѣсь и лежитъ причина того исключительнаго предпочтенія, которое было оказано въ предшествующемъ изложеніи одному или двумъ художникамъ передъ остальными; точность наблюденія и тонкая способность руки, которыми

§ 4. Особенно потому, что они одинаково проявляются при изображеніи всякаго сюжета.

§ 5. Никто не можетъ изображать хорошо что-либо, если помимо этого онъ не можетъ изображать ничего иного.

они обладаютъ, производятъ одинаковый эффектъ и придаютъ ихъ произведеніямъ одно и то же совершенство, какіе бы сюжеты они ни обрабатывали. И такимъ образомъ мы были принуждены, хотя и непроизвольно, остановиться только поверхностно на произведеніяхъ многихъ одаренныхъ людей, потому что, какъ бы ни были тонки ихъ чувствованія или оригинальны ихъ концепціи, они имѣли недостатокъ именно въ тѣхъ способностяхъ руки и ума, которыя обезпечиваютъ совершенную вѣрность природѣ; только впослѣдствіи, когда мы вполнѣ ознакомимся съ мыслью, какимъ бы языкомъ она ни была выражена, мы будемъ въ состояніи отдать должную справедливость ученикамъ какъ новой, такъ и старой школы.

§ 6. Главныя заключенія, которыя можно сдѣлать изъ нашего предыдущаго изслѣдованія.

Но при нашихъ настоящихъ цѣляхъ, имѣя въ виду *матеріальную* правду, которая только одна подлежитъ нашему изслѣдованію, заключеніе, къ которому мы должны прійти, столь же ясно, сколь и неизбѣжно, именно, что современные художники, взятые вмѣстѣ, гораздо болѣе справедливы и разносторонни въ своихъ взглядахъ на матеріальные предметы, чѣмъ всѣ пейзажисты, произведенія которыхъ сохранились; но Тернеръ— единственный человѣкъ, который далъ въ своихъ произведеніяхъ цѣлую систему природы и съ этой точки зрѣнія является единственнымъ совершеннымъ пейзажистомъ, котораго когда-либо видѣлъ свѣтъ.

§ 7. Правда—условіе всякаго превосходства.

И мы нисколько не расположены отказаться отъ нашего утвержденія, высказаннаго въ I отд., гл. I, § 10, что эта матеріальная правда является, несомнѣнно, совершеннымъ свидѣтельствомъ относительной цѣнности живописца, хотя сама по себѣ она этой цѣнности и не установляетъ. Мы можемъ доказать, что правда и красота, знаніе и воображеніе, неизмѣнно ассоціируются въ искусствѣ; мы можемъ также доказать, что не только въ вѣрности природѣ, но и во всѣхъ другихъ отношеніяхъ Тернеръ — величайшій пейзажистъ, когда-либо существовавшій. Но его превосходство въ области чувствованій есть превосходство въ качествѣ, а не въ степени.

Превосходство въ степени предполагаетъ безполезность другихъ художниковъ; превосходство въ качествѣ предполагаетъ только, что художникъ занималъ болѣе важное, но не болѣе необходимое мѣсто, чѣмъ другіе. Еслибы мы требовали отъ искусства только одной *правды*, то всѣ другіе живописцы должны были бы въ отчаяніи бросить свои кисти, такъ какъ все то, что дѣлали

они, онъ сдѣлалъ полнѣе и отчетливѣе; но когда мы обращаемся къ высшимъ требованіямъ искусства, красотѣ и выразительности произведеній, то ихъ вклады оказываются всѣ одинаково необходимыми и желательными, потому что, какъ бы они ни были различны, какъ бы ни стояли ниже по своему положенію или рангу, все же они совершенны въ своемъ родѣ; ихъ низшее положеніе таково же, какъ положеніе жаворонка по отношенію къ соловью и фіалки къ розѣ.

§ 8. Современная критика. Измѣнчивость вкуса публики.

Итакъ, вотъ каково положеніе и рангъ нашихъ современныхъ художниковъ. У насъ былъ, съ нами жилъ и рисовалъ для насъ величайшій мастеръ *всѣхъ* временъ, человѣкъ, съ превосходствомъ силъ котораго ни на одну минуту не можетъ быть сопоставленъ ни одинъ умъ прошедшихъ временъ. Постараемся теперь ближе изслѣдовать, каково мѣсто, занимаемое нашей критикой. Вкусъ публики, мнѣ думается, насколько онъ является вдохновителемъ и поддержкой для искусства, былъ всегда одинъ и тотъ же: это непостоянный и измѣнчивый потокъ неопредѣленныхъ впечатлѣній, постоянно склонный къ перемѣнѣ, подчиненный эпидемическимъ стремленіямъ, волнуемый заразительными страстями, рабъ моды и причудъ, но въ то же время онъ способенъ съ замѣчательной прозорливостью дѣлать различіе между наилучшей и наихудшей пищей, которая можетъ удовлетворить его болѣзненный аппетитъ; онъ никогда не ошибается въ различеніи того, что является произведеніемъ разума, отъ того, что таковымъ не оказывается, хотя бы разумъ и былъ низведенъ на степень слуги его слѣпой воли.

§ 9. Но онъ соединенъ съ извѣстной степенью способности сужденія.

Вкусъ публики можетъ, такимъ образомъ, низвести людей, способныхъ на величайшіе подвиги въ искусствѣ, до степени портретныхъ живописцевъ, удовлетворяющихъ эфемернымъ потребностямъ моды, но онъ все-же можетъ различать, кто между этими портретными живописцами оказывается человѣкомъ большаго ума. Онъ можетъ различать человѣка, который могъ бы стать Буонаротти, отъ того, кто могъ бы быть Бандинелли, хотя тотъ и другой занимаются рисованіемъ локоновъ, перьевъ и браслетовъ. Такимъ образомъ, говоря вообще, вкусъ публики никогда не ошибается *въ сравнительныхъ оцѣнкахъ*, никогда не возвышаетъ ошибочно глупца надъ человѣкомъ ума, хотя-бы этотъ послѣдній и спустился до выполненія такихъ спеціальныхъ сюжетовъ, которые нравятся публикѣ.

Впрочемъ, тысяча видоизмѣняющихъ обстоятельствъ мѣшаетъ примѣненію общаго правила, но, сопоставляя между собой различ-

ные случаи, мы убѣдимся, что та оцѣнка, которую картина получила на рынкѣ, является наилучшимъ мѣриломъ интеллектуальнаго ранга художника. Поэтому пресса и всѣ тѣ, которые считаютъ себя призванными руководить вкусомъ публики, не должны чрезмѣрно руководить толпой, указывая ей, куда итти и чего искать. Ихъ задача состоитъ не въ томъ, чтобы сказать намъ, кто у насъ наилучшій живописецъ, а въ томъ, чтобы показать намъ, какъ заставить нашего лучшаго живописца создавать наилучшее. А сдѣлать это можетъ только тотъ, кто руководится въ своихъ сужденіяхъ принципами, почерпнутыми изъ *практическаго* знанія искусства и опирающимися на широкіе общіе взгляды, на истинное и правильное безъ всякаго отношенія къ тому, что было сдѣлано въ то или другое время, въ той или другой школѣ. Ничего не можетъ быть опаснѣе въ области искусства, какъ постоянное напѣваніе въ уши нашимъ живописцамъ именъ ихъ великихъ предшественниковъ въ качествѣ примѣровъ или образцовъ. Я бы охотнѣе услышалъ, что великій поэтъ, совершенно оригинальный по своимъ чувствамъ и стремленіямъ, вызываетъ неодобреніе и порицанія за то, что онъ не похожъ на Вордсворта или Кольриджа, чѣмъ критику въ томъ смыслѣ, что великій живописецъ не идетъ по слѣдамъ Клода или Пуссена. Но подобныя ссылки на предшествующихъ мастеровъ являются единственнымъ убѣжищемъ и рессурсомъ для тѣхъ, кто пытается быть критикомъ, не будучи художникомъ. Онѣ не могутъ сказать вамъ, правильна данная вещь или нѣтъ, но за то могутъ сказать, нравится ли она кому-нибудь или нѣтъ. И весь тонъ современной критики, насколько ее можно назвать именемъ критики, въ достаточной степени обнаруживаетъ, что она исходитъ всецѣло отъ людей чуждыхъ практики, не понимающихъ правды въ искусствѣ и обладающихъ въ достаточной степени только чувствомъ преклоненія передъ возвышеннымъ характеромъ стараго искусства, отъ людей, не различающихъ того, что дѣйствительно возвышенно и цѣнно въ новой школѣ, и отъ людей, которые, не имѣя никакого правильнаго представленія о дѣйствительныхъ цѣляхъ или особенностяхъ пейзажной живописи, считаютъ неправильнымъ все, что не опирается на условные принципы старыхъ мастеровъ, все, что заключаетъ въъ себѣ больше природы, чѣмъ Клода.

§ 10. Обязанности прессы.

§ 11. Условія, необходимыя для ихъ выполненія.

§ 12. Общая непригодность современныхъ критиковъ.

Однако, странно,—между тѣмъ какъ благородныя и несравненныя произведенія современной ландшафтной живописи вызываютъ

порицаніе и непониманіе въ указанномъ смыслѣ, нашимъ историческимъ живописцамъ позволяется съ каждымъ годомъ все фатальнѣе поддѣлываться подъ испорченный вкусъ англичанъ, которые могутъ наслаждаться только театральнымъ, совершенно извращенно; эти художники вызываютъ одобреніе и похвалу со стороны многихъ изъ тѣхъ, которые рекомендуютъ великимъ пейзажистамъ поддѣлываться подъ правила, вытекающія изъ освященныхъ вѣками ошибокъ. Тотъ же самый критикъ, который только-что прошелъ съ презрительнымъ жестомъ мимо одного изъ лучшихъ произведеній Тернера,—т. е. мимо мастерского произведенія искусства, не имѣющаго ничего равнаго,—остается глазѣть съ изумленіемъ передъ сосѣднимъ произведеніемъ, полнымъ мишурнаго драматизма и гримасничанья; это произведеніе внушено обществомъ и принадлежитъ къ числу украшеній театральнаго фойэ, его онъ находитъ висящимъ низко на стѣнѣ, какъ блестящій примѣръ идеала англійскаго искусства. Конечно, довольно естественно, что лица, относящіяся съ отвращеніемъ къ тому, что чисто и благородно, должны восхищаться порочнымъ и низменнымъ, но странно, что тѣ, кто постоянно толкуютъ о Клодѣ и Пуссенѣ, никогда даже и не пытались подумать о Рафаэлѣ. Мы могли бы извинить имъ ихъ непониманіе Тернера, еслибы они прилагали одни и тѣ же готовые критическіе пріемы тамъ, гдѣ они могутъ быть приложены правильно и съ пользою, но мы не допускаемъ той жалкой смѣси невѣжества, ложнаго вкуса и претенціозности, которую усвоило себѣ классическое пониманіе, оно способно насмѣяться надъ всѣмъ, что превышаетъ его, но хватается съ восторгомъ за все мелкое и фальшивое, если оно въ достаточной степени приспособлено къ уровню этого пониманія.

§ 13. Ихъ несообразности.

Впрочемъ, заниматься особенно подобной критикой, значитъ придавать ей гораздо большее значеніе, чѣмъ она имѣетъ. Она не можетъ никого сбить съ пути, кромѣ тѣхъ, которыхъ мнѣнія совершенно не имѣютъ цѣны, и мы начали эту главу не съ тѣмъ, чтобы тратить время на незначительныхъ критиковъ, а съ намѣреніемъ указать періодической прессѣ, какой родъ критики въ настоящее время наиболѣе желателенъ по отношенію къ нашей школѣ ландшафтной живописи; и какимъ образомъ она можетъ, если захочетъ, управлять своими дѣйствіями, не тратя энергіи, и дѣйствительно способствовать развитію какъ художниковъ, такъ и общественнаго вкуса.

§ 14. Какимъ образомъ пресса можетъ содѣйствовать прогрессу искусства.

Однимъ изъ наиболѣе нездоровыхъ симптомовъ общаго вкуса нашихъ дней является чрезмѣрная склонность къ незакончен-

нымъ произведеніямъ. Блескъ и быстрота въ исполненіи считаются высочайшимъ достоинствомъ, и такимъ образомъ, если картина искусно написана въ выполненной своей части, тогда мало обращаютъ вниманіе на несовершенство цѣлаго. Отсюда нѣкоторымъ художникамъ позволяютъ, а другихъ принуждаютъ ограничиваться такимъ способомъ работы, который гибеленъ для ихъ силъ, и цѣнить свои способности не для того, чтобы сконцентрировать возможно большее количество мысли на наивозможно меньшемъ пространствѣ полотна, а чтобы произвести возможно больше мишуры и шумихи въ самое короткое время.

§ 15. Нездоровая склонность въ наши дни къ незаконченнымъ произведеніямъ.

Для лѣнтяя - мистификатора въ искусствѣ ни одна система не можетъ быть выгоднѣе; но для человѣка, который дѣйствительно желаетъ дать что - нибудь, достойное будущаго, для человѣка трудолюбиваго, энергическаго или чувствующаго, мы думаемъ, эта система является причиной самаго горькаго унынія. Если бы даже, работая надъ любимымъ сюжетомъ или идеей, онъ захотѣлъ употребить maximum своихъ силъ и потратить на свою картину столько времени, сколько онъ считаетъ нужнымъ для ея окончанія, то и тогда онъ не получилъ бы такой же цѣны за результатъ труда, быть можетъ, въ теченіе двѣнадцати мѣсяцевъ, какую онъ получилъ бы за полдюжины эскизовъ, сдѣланныхъ наскоро, и ему остается или сдѣлаться ремесленникомъ или умереть съ голоду.

Такимъ образомъ, пресса должна была-бы стараться убѣдить публику, что подобной покупкой незаконченныхъ картинъ она не только препятствуетъ всякому прогрессу и развитію крупнаго таланта и ставитъ на одинъ уровень съ людьми ума мистификаторовъ и ремесленниковъ, но въ то же время обманываетъ и вредитъ сама себѣ. Оцѣнивая исключительно по количеству удовольствія, можно, несомнѣнно, прійти къ выводу, что вполнѣ законченное произведеніе стоитъ для его обладателя полъ-дюжины незаконченныхъ, и что законченная картина, какъ источникъ наслажденія, скорѣе стоитъ ста гиней, чѣмъ незаконченная—тридцати *.

§ 16. Чѣмъ публика обманываетъ сама себя:

* Я хотѣлъ бы настоять на всемъ, сказанномъ въ этихъ параграфахъ, ссылаясь спеціально на удивительныя, хотя и странныя картины Millais и Hunt'а и на тѣ принципы, которымъ общество неудачно или, вѣрнѣе, по невѣдѣнію, дало имя „пре - рафаэлитизма" неудачно, потому что принципы, на основаніи которыхъ работали ихъ послѣдователи, не до, не - послѣ - рафаэлевскіе, а вѣчные. Они хотѣли рисовать съ возможной степенью совершенства, которое они наблюдали въ природѣ, безъ всякаго отношенія къ условнымъ или установленнымъ правиламъ; а вовсе не съ цѣлью подражать стилю какой-либо предшествующей эпохи. Ихъ произведенія, по законченности рисунка и яркости красокъ, являются лучшими въ Королевской Академіи, и я питаю большую надежду, что они могутъ основать болѣе серьезную и полезную школу живописи, чѣмъ мы это видѣли въ предшествующіе вѣка.

§ 17. И поддѣлываясь подъ что, художники губятъ самихъ себя.

Съ другой стороны, сословіе нашихъ художниковъ должно было бы принять во вниманіе, что, угождая публикѣ скороспѣлыми и непродуманными произведеніями, они не только лишаютъ себя той пользы, которую должна принести картина, какъ предметъ критики и изученія, но мѣшаютъ очищенію общественнаго вкуса и дѣлаютъ даже невозможнымъ для себя сбытъ для болѣе тщательныхъ ра-
отъ, предполагая, что они имѣютъ склонность къ таковымъ.
ельзя отрицать, что каждый художникъ побоится подать первый примѣръ и создать тщательно выработанныя произведенія, по высокой цѣнѣ, среди дешевыхъ и поспѣшно - сдѣланныхъ злободневныхъ картинъ. Публика скоро пойметъ цѣну совершеннаго произведенія и гораздо охотнѣе дастъ крупную сумму за такое, которое имѣетъ неистощимый интересъ, чѣмъ часть этой суммы за произведеніе, интересъ къ которому ослабѣетъ черезъ мѣсяцъ. Художникъ, который никогда не позволяетъ цѣнѣ повелѣвать картиной, вскорѣ увидитъ, что картина повелѣваетъ цѣной. И для каждаго художника должно быть правиломъ не снимать свою картину съ мольберта, пока она можетъ требовать еще отдѣлки, требовать, чтобы въ нее было вложено еще больше мысли. Общее впечатлѣніе часто бываетъ совершеннымъ, пріятнымъ и не нуждается въ улучшеніи, между тѣмъ какъ детали и несовершенны и неудовлетворительны.

§ 18. Необходимость законченныхъ произведеній искусства.

Можетъ быть, трудно, быть можетъ, это даже наиболѣе трудная задача для искусства—выполнить эти детали безъ ущерба для общаго эффекта; но пока художникъ не можетъ этого сдѣлать, его искусство будетъ несовершенно, и его картина незакончена. Только та картина закончена, которая, съ одной стороны, заключаетъ въ себѣ общую цѣльность и дѣйствіе природы, а съ другой—неисчерпаемое совершенство подробностей природы. И только пытаясь соединить то и другое, художникъ можетъ производить впечатлѣніе. Сосредоточиваясь исключительно на подробностяхъ, онъ становится ремесленникомъ; сосредоточиваясь исключительно на цѣломъ, онъ становится обманщикомъ; его паденіе въ обоихъ случаяхъ несомнѣнно. Такимъ образомъ, художникъ

долженъ задавать себѣ всегда два вопроса: во-первыхъ: „правильно ли мое произведеніе въ цѣломъ?“ во-вторыхъ: „нужна ли дальнѣйшая обработка подробностей? Нѣтъ ли какого-нибудь мѣста въ моей картинѣ, которое я могъ бы обработать въ иномъ смыслѣ? Нѣтъ ли въ ней какого-нибудь изгиба, которому я могу придать разнообразіе, линіи, которую я могу измѣнить, пустого мѣста, которое могу заполнить? Нѣтъ ли какого-нибудь пятна, которое глазъ, при внимательномъ изслѣдованіи, можетъ открыть и устранить? Если да, то моя картина несовершенна; и если в разнообразіи линій или заполненіи пустотъ теряется общее впечатлѣніе, мое искусство несовершенно“.

Но съ другой стороны, хотя незаконченныя картины не должны быть ни создаваемы, ни покупаемы, тщательно исполненные, настоящіе *эскизы* должны быть оцѣниваемы гораздо выше, чѣмъ это дѣлается. Этюды пейзажей, сдѣланныхъ карандашемъ или сепіей, должны образовать отдѣлъ всякой выставки, и въ академіи должна быть отдѣлена комната для чертежей и рисунковъ фигуръ. Мы были бы искренне рады видѣть комнату, которая отдается теперь для плохихъ рисунковъ нереальной фантастической архитектуры,— т.-е. для предметовъ, которыхъ никогда не было и которыхъ, благодаря Бога, никогда не будетъ,—занятой вмѣсто этого, тщательными этюдами по исторической живописи, не пятнами свѣтотѣни, а тонкими рисунками исполненными при помощи пера или карандаша.

§ 19. *Эскизы* недостаточно оцѣниваются.

Со стороны молодыхъ художниковъ ничто не должно быть терпимо, кромѣ *подражанія* природѣ bona fide. Они не должны подражать манерѣ извѣстныхъ мастеровъ, не должны допускать безсильныхъ и безсвязныхъ повтореній чужихъ словъ, имитировать жесты проповѣдника, не понимая его мыслей или не принимая участія въ его чувствахъ. Намъ не нужно незрѣлыхъ идей ихъ композиціи, ихъ несформировавшихся представленій о прекрасномъ, ихъ несистематизированныхъ опытовъ въ области возвышеннаго. Мы призираемъ ихъ быстроту, такъ какъ она безъ направленія; мы отвергаемъ ихъ рѣшительность, такъ какъ она не имѣетъ основанія; мы осуждаемъ ихъ композицію, такъ какъ въ ней нѣтъ матеріала, мы отвергаемъ ихъ выборъ, такъ какъ онъ не сдѣланъ на основаніи сравненія. Ихъ долгъ состоитъ не въ томъ, чтобы выбирать, творить, воображать, экспериментировать,—а въ томъ, чтобы скромно и серьезно слѣдовать по стопамъ природы и итти по указаніямъ

§ 20. Блескъ выполненія или попытки изобрѣтательности не должны быть допускаемы у молодыхъ художниковъ.

Творца. Нѣтъ худшаго симптома въ произведеніяхъ молодыхъ художниковъ, какъ чрезмѣрное проворство въ обработкѣ; ибо — это знакъ того, что они удовлетворены своей работой и не пытаются сдѣлать ничего лучшаго. Ихъ работа должна быть полна недостатковъ, такъ какъ они служатъ признакомъ усилій.

Они должны выбирать спокойные цвѣта, сѣрые и темные; и, взявъ себѣ въ примѣръ ранніяпроизведенія Тернера (подобно тому, какъ его позднѣйшія должны быть предметомъ ихъ соревнованія), они должны подходить къ природѣ со всею простотою сердца и работать трудолюбиво и довѣрчиво, имѣя въ мысляхъ только одно — проникнуть въ ея мысли, помнить о ея руководствѣ; ничего не отбрасывая, ничего не выбирая, ничего не презирая; вѣря, что все въ ней правильно и хорошо, и все время наслаждаясь ея правдой затѣмъ, когда ихъ память обогатилась, воображеніе насытилось, рука окрѣпла; пусть они даютъ намъ бархатъ и золото, пусть они дадутъ волю своему воображенію и покажутъ намъ продукты своего творчества. Мы послѣдуемъ за ними туда, куда они захотятъ насъ повести; мы ни въ чемъ не будемъ упрекать ихъ; тогда они наши учителя и способны быть ими. Они стали выше нашей критики, мы будемъ внимать ихъ словамъ со всею вѣрою и покорностью; но не ранѣе, чѣмъ они сами склонились, подчинившись въ свою очередь высшему Авторитету и Учителю.

§ 21. Обязанность и привилегіи всѣхъ учащихся

Высшей похвалой для нашихъ великихъ художниковъ служитъ въ настоящее время—похвала за *возвышенный характеръ* и опредѣленности цѣли. У насъ слишкомъ велико производство живописи, слишкомъ велико производство банальныхъ манекеновъ съ извѣстнымъ количествомъ листвы, извѣстнымъ количествомъ неба и воды; картинъ, на которыхъ можно найти капельку всего, что пріятно, капельку солнца и тѣни, мазокъ краснаго и голубого, немножко чувства и возвышенности, немножко юмора и старины, найти все это, очень мило скомбинированнымъ въ одно красивое цѣлое, но не объединеннымъ одною конечною цѣлью. Но если задача выше, чѣмъ ставили себѣ, напр., Барретъ и Варлей, то намъ приходится обыкновенно имѣть дѣло съ избитымъ повтореніемъ одной и той же композиціи: высокое дерево, нѣсколько козъ, мостъ, озеро, храмъ въ Тиволи—и проч. Поэтому, мы желали бы, чтобы наши художники работали со всѣмъ напряженіемъ своихъ силъ надъ такими ландшафтами, которые бы производили на нихъ впечатлѣніе торжественной, серьезной и сосредоточенной мысли, направленной къ одной цѣли, при помощи всякихъ подробностей,

§ 22. Нашимъ великимъ художникамъ не достаетъ единства цѣли.

цвѣта и идеализацiи формъ; все это можетъ дать только дисциплинированное чувство, накопленное знанiе и неутомимый трудъ живописца.

Я указывалъ во второмъ предисловiи недостатокъ у нашихъ современныхъ художниковъ этого важнаго элемента—серьезности и законченности; въ заключенiи я снова называю это же ихъ главнымъ недостаткомъ; онъ во многихъ отношенiяхъ является роковымъ для интересовъ искусства. Всѣ наши ландшафты имѣютъ описательный,—а не рефлективный характеръ; они прiятны и занимательны, но не экспрессивны и не поучительны. Въ основѣ ихъ лежитъ не что иное, какъ

„Та живая измѣнчивость,
Которую многiе считаютъ недостаткомъ сердца.
Они заблуждаются; это не что иное, какъ подвижность.
Продуктъ темперамента, *а не искусства*,
Хотя онъ и кажется таковымъ по своей предполагаемой легкости.
Это дѣлаетъ вашихъ актеровъ, *художниковъ* и романистовъ
Не великими, но въ значительной степени искусными“.

Только слѣдуетъ замѣтить, что у художниковъ эта живость *не* всегда бываетъ измѣнчива. Желательно, чтобы это было такъ, но быть подвижнымъ въ живописи не такъ-то легко. Поверхностность мысли не способствуетъ подобной подвижности, быстрота въ работѣ — оригинальности. Какъ бы тамъ ни было въ литературѣ, легкость не можетъ служить въ искусствѣ достовѣрнымъ признакомъ способности воображенiя. Художникъ, который выполняетъ множество полотенъ, не всегда обнаруживаетъ, даже въ суммѣ всѣхъ своихъ произведенiй, широчайшую затрату мысли *. Я видѣлъ всего четыре произведенiя Джона Льюнса на стѣнахъ выставки акварелистовъ; я насчиталъ сорокъ другихъ художниковъ; но въ концѣ концовъ нашелъ, что сорокъ были повторенiемъ одного, а тѣ четыре—концентрацiей сорока. И потому я серьезно сталъ бы спорить съ нашими художниками по поводу ихъ утвержденiй, что они ставятъ себѣ за правило *никогда* не повторяться; ибо тотъ, кто никогда не повторяется, не можетъ произвести неограниченнаго числа картинъ, и тотъ, кто ограничиваетъ себя въ числѣ, оставляетъ себѣ, по крайней мѣрѣ, возможность къ совер-

* Впрочемъ, это замѣчанiе не относится къ разницѣ въ способѣ исполненiя, которая заставитъ одного художника работать скорѣе или медленнѣе другого, но исключительно къ умственнымъ силамъ, обыкновенно проявляемымъ художникомъ въ зависимости отъ того, скупъ онъ или расточителенъ въ продуктахъ своего творчества.

шенствованiю. Кромѣ того, всякое повторенiе есть униженiе искусства; оно сводитъ головную работу къ работѣ рукъ и обнаруживаетъ въ художникѣ нѣкоторую увѣренность въ томъ, что природа можетъ быть исчерпана и искусство усовершенствовано; быть можетъ, даже имъ исчерпана и имъ усовершенствовано. Всѣ копировальщики заслуживаютъ презрѣнiя, но копировальщикъ самого себя всего болѣе, такъ какъ у него самый дурной оригиналъ.

§ 23. Какова должна быть ихъ главная цѣль.

Такимъ образомъ, всякая картина должна быть нарисована съ серьезнымъ намѣренiемъ вызвать въ зрителѣ какую-либо возвышенную эмоцiю и показать ему особенную, но возвышающую красоту. Пусть предметъ будетъ старательно выбранъ, пусть онъ заключаетъ въ себѣ намекъ на это чувство пусть будетъ наполненъ этой красотой, эффекты свѣта и красокъ должны быть таковы, чтобы гармонировать другъ съ другомъ, небо должно быть не вымышлено, а взято изъ дѣйствительности; въ самомъ дѣлѣ, всякое такъ называемое изобрѣтенiе въ ландшафтѣ есть ничего больше, какъ умѣло примѣненное воспоминанiе изъ дѣйствительности, и хорошо постольку, поскольку оно отчетливо. Затѣмъ подробности передняго плана должны быть изучены въ отдѣльности, въ особенности тѣ растенiя, которыя принадлежатъ спецiально данной мѣстности, если здѣсь встрѣчается что-нибудь такое, хотя бы и не важное, чего не встрѣчается въ другомъ мѣстѣ, то оно должно занять главное положенiе, такъ какъ другiя подробности, высшiе образцы идеальныхъ формъ * или характерныхъ чертъ, которыя ему

* „Говорить объ улучшенiи природы, когда предъ нами дѣйствительно природа — нелѣпость“ (E. V. Rippingille). Я еще не говорилъ „о различiи между несовершенной и идеальной формой“, даже по отношенiю къ тому, что мы обыкновенно называемъ природой; правда, изученiе этого труднаго вопроса должно быть отложено до тѣхъ поръ, пока мы не изслѣдуемъ природу впечатлѣнiй красоты, но здѣсь небудетъ излишне указать на недостатокъ тщательности, присущей многимъ изъ нашихъ художниковъ, въ различенiи между дѣйствительнымъ произведенiемъ природы и окончательными результатами человѣческаго воздѣйствiя на нее. Многiе изъ нашихъ величайшихъ художиковъ выбирали своими сюжетами не что иное, какъ подрубленные и подрѣзанные остатки растительности на дворахъ фермъ, изуродованной съ самаго своего рожденiя отъ корней до верхушки инструментами садовника, и чувства, привыкшiя находить удовольствiе въ подобныхъ уродствахъ, едва-ли могутъ представлять себѣ истинно идеальныя формы. Я только-что сказалъ, что молодые художники должны довѣрчиво слѣдовать за природой, ничего не отбрасывая, ничего не выбирая: такъ они должны поступать,—но они должны позаботиться, чтобы природа, за которой они слѣдуютъ, была *дѣйствительно* природой,—природой свободной, а не рабой въ рукахъ земледѣльца, не сдавленной узкимъ нарядомъ, въ который облекъ ее

нужны, художникъ долженъ выбирать изъ своихъ прежнихъ этюдовъ или только-что изготовленныхъ спеціально для данной цѣли, предоставляя чистому воображенію какъ можно меньше,—въ сущности ничего, кромѣ ихъ связи и распредѣленія. Наконецъ, когда его картина такимъ образомъ окончательно выполнена во всѣхъ своихъ частяхъ,—пусть онъ отдѣлываетъ ее, какъ ему угодно; пусть, если хочетъ, окутаетъ ее туманомъ, мракомъ или тусклымъ и неяснымъ свѣтомъ,—смотря по тому, что ему предписываетъ и къ чему побуждаетъ сильное чувство или мощное воображеніе; формы, изображенныя однажды съ такой тщательностью, будутъ

садовникъ. Они должны слѣдовать чистой и дикой волѣ и энергіи творенія, не подчиненнаго никакимъ границамъ, не исцѣленнаго отъ разрѣзовъ, не скованнаго приличіями, не уберегаемаго отъ боли. Пусть они работаютъ около потока, въ тѣни лѣсовъ, а не около украшенныхъ ручейковъ, подъ „обрѣзанными тѣнями". Здѣсь не мѣсто входить въ разсмотрѣніе того, насколько человѣкъ можетъ или не можетъ помочь естественному теченію вещей, это сложный вопросъ, я не могу также, не забѣгая впередъ показать, какъ или почему происходитъ, что скаковая лошадь *не* является идеаломъ лошади для художника или премированный тюльпанъ—идеаломъ цвѣтка; но все же это такъ. По скольку это касается живописца, человѣкъ прикасается къ природѣ только затѣмъ, чтобы ограбить ее; онъ поступаетъ по отношенію къ ней, какъ варваръ поступалъ бы съ Аполлономъ, и если онъ иногда преувеличиваетъ нѣкоторыя особенныя силы или превосходство, крѣпость или подвижность въ животномъ, вышину, плодовитость или твердость дерева, то онъ неизбѣжно теряетъ то *равновѣсіе* хорошихъ качествъ, которое служитъ главнымъ признакомъ специфическаго совершенства формы; сверхъ того, онъ разрушаетъ впечатлѣніе той свободной *воли и счастія*, которое, какъ я покажу впослѣдствіи, служитъ однимъ изъ существенныхъ признаковъ органической красоты. Однако, не входя пока въ разсужденія о природѣ красоты, я могу дать молодому живописцу добрый совѣтъ, именно чтобы онъ избѣгалъ обработанныхъ полей и парковъ, держался непроходимыхъ лѣсовъ и дикихъ холмовъ. Онъ убѣдится, что здѣсь каждое дѣйствіе благородно, даже когда оно разрушительно; что сама гибель - прекрасна; что въ тщательно выработанной прекрасной композиціи всѣхъ предметовъ (если на первый взглядъ въ ней и кажется меньше замысла, чѣмъ въ твореніяхъ людей) видимость Искусства затемняется развѣ только присутствіемъ Силы.

„Природа никогда не обманываетъ
Сердца, которое ее любитъ: ея привилегія
Вести насъ, во всѣ годы нашей жизни
Отъ радости къ радости; ибо она до того можетъ
Наполнить умъ впечатлѣніями извнѣ, до того напоить
Спокойствіемъ и красотой, до того насытить
Возвышенными мыслями, что ни зло,
Ни несправедливыя сужденья, ни насмѣшки эгоистичныхъ людей
Никогда не будутъ въ состояніи осилить насъ, или смутить
Нашу радостную вѣру,—до того, что все, что мы будемъ испытывать,
Будетъ полно блаженства".

Вордсвортъ.

всегда, когда бы онѣ ни встрѣтились, выходитъ поразительно правдиво; и неопредѣленность, окутывающая ихъ, скорѣе увеличитъ, чѣмъ уменьшитъ эту правдивость и воображеніе, укрѣпленное дисциплиною, вскормленное правдою, дойдетъ до высочайшаго творчества, которое только возможно для конечнаго разума.

Художникъ, который работаетъ такимъ образомъ, скоро увидитъ, что онъ не можетъ повторить себя, если бы и хотѣлъ; что передъ нимъ—все новыя области изслѣдованія, новые предметы созерцанія, открывающіеся для него въ природѣ изо дня въ день, и между тѣмъ какъ другіе жалуются на слабость своей изобрѣтательности, *ему* приходится жаловаться только на краткость жизни.

§ 24. Долгъ прессы по отношенію къ произведеніямъ Тернера.

А теперь еще одно замѣчаніе по отношенію къ великому художнику, произведенія котораго составили главный предметъ настоящаго сочиненія. Высочайшія качества этихъ произведеній еще не достаточно затронуты. Доказаны только ихъ подражательныя преимущества, и потому энтузіазмъ, съ которымъ я говорю о нихъ, долженъ по необходимости показаться чрезмѣрнымъ и нелѣпымъ. Быть можетъ, было бы благоразумнѣе высказывать свое мнѣніе, только вполнѣ обосновавъ его; но разъ оно высказано, то пусть остается, пока я его не обосную. А кромѣ того, я думаю, что уже и на предыдущихъ страницахъ достаточно показано, что эти произведенія стоятъ, насколько это относится къ обыкновенной журнальной критикѣ, выше всякаго порицанія и выше всякой похвалы; и публика должна разсматривать ихъ какъ предметъ или матеріалъ не мнѣній, а вѣры. Мы должны приблизиться къ нимъ не затѣмъ, чтобы наслаждаться, а чтобы учиться; не затѣмъ, чтобы составить сужденіе, а чтобы получить урокъ.

Поэтому, наши періодическіе журналы могутъ избавить себя отъ труда порицанія или похвалы: ихъ обязанность состоитъ не въ томъ, чтобы высказывать свое мнѣніе по поводу произведеній человѣка, слѣдовавшаго за природой въ теченіе шестидесяти лѣтъ; а чтобы внушить публикѣ уваженіе, съ которымъ она должна къ нему относиться, и заставить англійскій народъ воздать ему должное за то, что онъ не создалъ ни одного незначительнаго произведенія, что онъ не тратилъ время на маленькія или незначительныя картоны, а далъ націи рядъ великихъ, содержательныхъ, систематическихъ и законченныхъ поэмъ. Мы желаемъ, чтобы онъ слѣдовалъ своимъ собственнымъ мыслямъ и побужденіямъ собственнаго сердца, безъ отношенія къ какому-либо человѣческому авторитету. Но мы требуемъ, со всѣмъ смиреніемъ,

чтобы эти мысли были серьезны и возвышенны; и чтобы вся сила его несравненнаго ума была употреблена на созданіе такихъ произведеній, которыя могутъ жить всегда на поученіе народамъ. Всему, что говоритъ онъ, мы будемъ довѣрять, во все, что онъ дѣлаетъ, вѣрить *. Но мы просимъ его ничего не дѣлать легко, не создавать ничего незначительнаго. Онъ стоитъ на высотѣ, съ которой смотритъ назадъ на Божій міръ и впередъ—на человѣческія поколѣнія. Пусть каждое изъ его произведеній будетъ исторіей перваго и поученіемъ для вторыхъ. Пусть каждое изъ созданій его могучаго ума будетъ и гимномъ и пророчествомъ, поклоненіемъ Божеству и откровеніемъ человѣчеству.

* Въ нѣкоторыхъ критическихъ разборахъ второго тома настоящаго труда указывалось, что уваженіе автора къ Тернеру уменьшилось со времени появленія вышеприведенныхъ строкъ. Но авторъ заслуживалъ бы пренебреженія, если бы съ той смѣлостью, которая проявилась на предыдущихъ страницахъ, онъ высказалъ мнѣнія, столь непрочно обоснованныя, что они могли измѣниться въ теченіе трехъ лѣтъ. Сила, которую внезапно обнаружили произведенія великаго художника, появившіяся въ моментъ перваго опубликованія этого тома, и низкая оцѣнка, которую сдѣлала имъ критика, оправдывали автора, когда въ своемъ уваженіи къ этимъ твореніямъ, онъ требовалъ для нихъ поклоненія, превышавшаго все, что достается даже величайшимъ геніямъ, но вмѣстѣ съ тѣмъ такого, которое подобный художникъ имѣетъ право требовать отъ подобныхъ критиковъ; мы не разъ объясняли, почему всѣ предыдущія главы приняли форму такой спеціальной защиты. Въ слѣдующихъ отдѣлахъ стало необходимымъ, такъ какъ въ нихъ идетъ рѣчь о предметѣ сложномъ и трудномъ, высказать болѣе опредѣленный взглядъ на цѣль и дѣйствіе искусства и миновать всякіе выводы, такъ или иначе относящіеся къ изученію особенностей живописцевъ. Однако, читатель увидитъ, что Тернеру ничуть не отводится низшее мѣсто: онъ сравнивается съ величайшими людьми и занимаетъ свое настоящее положеніе среди знаменитѣйшихъ художниковъ всѣхъ временъ.

POSTSCRIPTUM

Предыдущія страницы были написаны въ 1843 году; слишкомъ давно. Правда, что вскорѣ послѣ опубликованія этого произведенія нападки прессы, направлявшіеся на Тернера съ неослабѣвающей силой во все время создаванія имъ его лучшихъ произведеній, превратились въ трусливую хулу или неразумную похвалу; но не раньше, чѣмъ болѣзнь, и, въ нѣкоторой степени, омертвѣніе, ослабили руку и охладили сердце живописца. Въ этомъ году (1851) онъ не выставилъ ни одного произведенія на стѣнахъ Академіи; и „Times", отъ 3 мая, говоритъ: „Намъ недостаетъ этихъ *вдохновенныхъ* произведеній!"

Намъ недостаетъ! Кому намъ? Населеніе Англіи, скучая, стремится на большой базаръ въ Кенсигтонѣ, мало думая о томъ, что однажды настанетъ день, когда всѣ эти весталки подъ покрывалами, и скачущія амазонки, и вся выгодная торговля драгоцѣнными камнями и золотомъ, будутъ забыты, какъ будто ихъ не было,—но что свѣтъ, который погасъ съ стѣнахъ Академіи, не будутъ въ состояніи зажечь и милліоны Кохинуровъ и что 1851 годъ будутъ въ далекомъ будущемъ вспоминать не столько по тому, что онъ сдѣлалъ, сколько по тому, чего онъ лишился.

Denmark Hill, іюнь, 1851.

ДОБАВОЧНЫЯ ПРИМѢЧАНІЯ

Часть II. Отд. III. Гл. I. § 1.

„Въ нашей жизни нѣтъ момента, когда природа не создавала бы цѣлаго ряда видовъ, картинъ, пышныхъ красотъ; и въ основу всего этого она кладетъ такіе изысканные и неизмѣнные принципы совершеннѣйшей красоты, что не остается никакого сомнѣнія въ томъ, что все это сдѣлано для насъ, все это имѣетъ въ виду наше безпрерывное удовольствіе“.

Примѣчаніе 1. Я, по крайней мѣрѣ, такъ думалъ, когда мнѣ было 24 года. Въ 55 я допускаю возможность, что есть другія существа во вселенной которыхъ нужно удовлетворять или, можетъ-быть, не удовлетворять погодой. („Frondes Agrestes“ § 21, стр. 36).

Часть II. Отд. III, Гл. IV. § 31.

„На острой вершинѣ уединенно стоящей горы при разсвѣтѣ“.

Прим. 2. Я не помню сейчасъ, къ чему относится все это. Кажется, это воспоминаніе о Риги, при чемъ нужно допустить, что полный энтузіазма зритель долженъ былъ стоять въ теченіе дня и ночи въ наблюдательномъ положеніи, страдать отъ дѣйствія страшной грозы, и не получать ни завтрака, ни обѣда. Я видѣлъ такую грозу на Риги, впрочемъ, я видѣлъ не разъ и такой солнечный восходъ, и я очень сомнѣваюсь увидятъ ли еще лица, посѣщающія ее въ настоящее время по желѣзной дорогѣ („Frondes Agrestes“ § 25, стр. 47).

Часть II. Отд. V. Гл. II. § 2.

„Понаблюдайте какъ сводъ воды сперва гнется, не ломаясь, съ чистой полированной быстротой, черезъ аркоподобныя скалы, у верхушки водопада, ... и какъ деревья освѣщены надъ нимъ, подъ всѣми ихъ листьями, въ тотъ моментъ, когда она превращается въ пѣну“.

Примѣчаніе 3. Хорошо замѣчено. Рисунокъ водопада Шафгаузенъ, который я сдѣлалъ, въ то время какъ писалъ этотъ этюдъ, один изъ тѣхъ немногихъ рисунковъ, и моихъ и другихъ, передъ которыми, я видѣлъ, Тернеръ останавливался съ серьезнымъ вниманіемъ („Frondes Agrestes“. § 29, стр. 66).

Часть II. Отдѣлъ V. Гл. III. § 38.

„Дѣйствіе сильнаго вѣтра на море продолжалось безъ перерыва въ теченіе трехъ или четырехъ дней и ночей“...

Примѣчаніе 4. Все это было написано просто для того, чтобы показать смыслъ тернеровскаго изображенія парохода въ несчастіи, подающаго сигналы. Это хорошій этюдъ разгулявшейся погоды, но онъ не имѣетъ ничего общаго съ цѣлью картины, слабой, по сравненію съ нѣсколькими словами, въ которыхъ великіе поэты описываютъ море, когда имъ это нужно. Я готовъ скорѣе гордиться короткой фразой въ „Harbours of England“, изобразившей большую волну прибоя, разбивающуюся о скалу: „Въ одинъ моментъ—кремнистая пещера, въ слѣдующій—мраморный столбъ, въ слѣдующій улетучивающееся облако. Но нѣтъ такого детальнаго описанія моря, какъ описаніе бури у Диккенса въ романѣ „Давидъ Копперфильдъ“ („Frondes Agrestes“ § 31, стр. 73).

К о н е ц ъ.

ОГЛАВЛЕНІЕ.

Отдѣлъ II. Общія истины.

Отдѣлъ III. Истинность неба.

Отдѣлъ IV. Правдивость въ изображеніи земли.

Отдѣлъ V. Истинность воды.

Отдѣлъ VI. Правильное изображеніе растеній.— Заключеніе.



Цѣна 2 р. 25 к.

СКЛАДЪ у Петра Петровича Кончаловскаго, Москва, Остоженка, Чудовская улица, домъ Троицкой.